GECEYARISI SINEMAST

sayı: 15
2.750.000 TL

içindekiler

Bela Lugosi'nin Oynadığı Muhsin Ertuğrul Filmi....1
Amicus ve Korku Antolojisi Filmleri....2
Sadi Konuralp
Siyah Güzeldir: *Blacula*....10
Can Yalçınkaya
Dehşet Oyunun Dönüşü: *Scream* ve Yeni Stalker....14
Orhan Anafarta
Lynch ve Şiddet....26
Utku Ömeroğlu
İtinayla Şeytan Çıkarılır: Miss Jones'un İçindeki Şeytan....30
Orhun Yakın
Hollywood'un Ev, Aile ve Cinsel Rol Tanımları Üzerindeki Etkileri....34
Deniz Hasırcı
Emektar Bir Sinemacımızın Anlattıkları....38
Seyfi Havaeri ile söyleşi: Ali Sekmeç ve Savaş Arslan
Dikkate Değer VCD'ler....44
Kaya Özkaracalar
Şirinler....48
Geneviéve Appleton
Bazıları Fragman Sever....49
Cenk Kıral

Eski Patika özel sayısı E. Patika Sahibi: Ayşen Atalan Pentimento Y. Ltd. Şt. Yazıişleri Md.: Zeki Yaramaz
GECEYARISI SİNEMASI Güz 2002

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar
Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta
Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal
Teknik Danışmanlık ve Destek / Web Tasarım: Cemil Gülyüz
Redaksiyon: Nuh Yılmaz

Ankara Dağıtım: Sadi Konuralp
İstanbul ve Diğer İller Dağıtım: Ayşen Atalan/Pentimento

Bu dergide yeralan yazılar, önceden izin alınması koşulu ile kullanılabilir.

Web Adresi: http://www.geocities.com/geceyarisi

E-posta:
Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Orhun Yakın: yakin5@hotmail.com
Orhan Anafarta:anafarta@bilkent.edu.tr
Cenk Kıral: ckiral@superonline.com
Deniz Hasırcı: hasirci@bilkent.edu.tr

Ön Kapak imajı: *Halloween: The Curse of Michael Myers* (1995)

Duyuru: 14. sayımızda 'kayıp' olduğunu kaydettiğimiz *Uçan Daireler İstanbulda* filmi bulunmuştur! -*S.K.*

Bela Lugosi'nin oynadığı Muhsin Ertuğrul filmi!

Muhsin Ertuğrul ve Bela Lugosi... Bu iki isim ne vesileyle birlikte anılabilirler? Biri Türkiye sinemasına –ve ayrıca tiyatrosuna- uzunca bir dönem tek başına damgasını vurmuş bir Türk yönetmen. Diğeri, Holywood'un ilk *Dracula* uyarlamasında başrolü oynarak bu ölümsüz vampir kont ile özdeşleşmiş efsanevî bir korku sineması ikonu. Oysa şaka değil gerçek: Macar asıllı Bela Lugosi, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği bir (hatta belki iki) Alman filminde oynamıştı! Nasıl olmuş da olmuş demeyin... Muhsin Ertuğrul *Benden Sonra Tufan Olmasın* (Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1989) adlı otobiyografisinde Bela Lugosi'yle yollarının nasıl çakıştığını ayrıntısıyla anlatıyor.

Muhsin Ertuğrul aslında ilk sinema deneyimlerini 1919-20'de Almanya'da yaşamıştı. 1919'da Almanya'da bir film çektikten sonra, ertesi yıl Karl May adlı oryantalist bir Alman serüven romanları yazarının eserlerini sinemaya uyarlamak amacıyla, sözkonusu yazarın bir grup Alman hayranının girişimiyle kurulan Ustad Film'in kuruluşuna katılır. Aynı dönemde Bela Lugosi de Almanya'dadır, çünkü 1919 Macar Devrimi'nin bastırılmasının ardından sosyalist görüşlü bu oyuncu Almanya'ya kaçmıştır –ve ABD'ye göçetmeden önce, bir süre bu ülkede kalacaktır. Gerisini Muhsin Ertuğrul'dan dinleyelim: "Yardımcım Reimann, dışarıda birinin beni görmek istediğini ve rejisör odasına aldığını haber verdi. Odadan içeri girdiğim zaman uzun boylu, sararmış tenli, eskimiş elbiseli biri bekliyordu. Oturttum. Anlatmaya başladı: "Adım Bela Lugosi... Budapeşte'den geliyorum. Sizden saklayacak değilim. Bela Kuhn [Macar komünist lider] Devrimi'ne karıştım. Macaristan'da kalamazdım. Şimdi burada iş arıyorum." Fazla konuşturmak istemedim, "Yeni bir filme başlıyorum, onda sizi tatmin edecek büyük bir rolünüz olacak." dedim. Ustad-Film'in müdürlüğünü yapan Knefels'e hemen bir kağıt göndererek, filmin süreceği dönem boyunca Bela Lugosi'yi ayda on bin mark ücretle angaje etmesini yazdım." Sözkonusu film, *Die Teufelsenbeter* (Şeytan'a Tapanlar) adını taşıyordu. Ertuğrul, otobiyografisinde

Teufelsenbeter set foto; ortada M. Ertugrul (STM Arsivi)

filmin konusu hakkında bilgi vermese de ismi yanıltmasın, bu film fantastik nitelikli bir korku filmi değil. Filmin konusu, kendini Ortadoğu halkları arasında yaşamaya adamış Alman asıllı kahraman bir serüvencinin, Yezîdîleri yöredeki Osmanlı valisinin zulmünden kurtarmasını anlatıyor (Yezîdîler, Kürt kökenli ama İslamiyet'ten ayrılarak kimbilir hangi etkilerle Şeytan'ın kutsanması üzerine kurulu, kendilerine özgü bir din geliştirmiş –barışçıl ve Batı'daki Satanistler'le uzaktan yakından bir benzerlikleri olmayan- küçük bir topluluktur).

Bela Lugosi, Ustad Film'in gerçekleştirdiği bir filmde daha oynayacaktı: *Die Todeskarawane* (Ölüm Kervanı). Ertuğrul'un bir bahisde adını andığı ama otobiyografisinde hiç değinmediği *Todeskarawane*'nin ise, aksamalara uğrayan sorunlu bir süreç sonucu tamamlanmış bir film olduğunu yabancı kaynaklardan öğreniyoruz. Muhsin Ertuğrul'un, bu filmin asıl ve tek yönetmeni olmasa da filmin yapımına bir aşamada müdahil olduğu anlaşılıyor. Ustad Film ve bu yapımevinin bütün filmleri hakkında, yerli kaynakları yabancı kaynaklarla takviye etmeye yönelik bir çalışma olarak Sadi Konuralp ve Kaya Özkaracalar'ın, Bahçeşehir Üniversitesi'nce düzenlenen, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4 konferansında yaptıkları sunuşun metninin, Bağlam Yayınları'nca önümüzdeki aylarda yayınlanacak konferans kitabında yeralacağını kaydedelim.

Şaka değil gerçek: Macar asıllı Bela Lugosi, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği bir (hatta belki iki) Alman filminde oynamıştı! Nasıl olmuş da olmuş demeyin...

amicus
ve korku antolojisi filmleri

Sadi Konuralp

City of the Dead

Hammer'a bile 1-2 paragraflık yer veren Britanya sinema tarihi kaynaklarında, Amicus'dan ancak birkaç cümleyle bahsediliyor.

Hammer film şirketi, uzun bir süreden beri işlenmemiş korku film türünü yeniden ele almak suretiyle 60'lı yıllarda Britanya sinema sektöründe önemli bir konuma ulaşmıştı. Aslında 50'li yıllardan itibaren basamakları tırmanmaya başlamış bulunan Hammer'ın bu "başarılı formülü", ilginçtir ki, Britanya majör film şirketlerine asla çekici gelmemişti. Bundan ötürü Hammer'ın sinema salonlarına yaptığı "bol kırmızı kanlı" film bombardımanına karşı kayıtsız kalıp, bir tane bile olsun korku filmi üretmemişlerdir. Bu konuda sadece Britanya'da şubeleri bulunan Amerikan film şirketlerinden bir faaliyet olmuştur. MGM, '60'ların ilk yarısında *Village of the Damned* ve devamı *Children of the Damned*, *Haunting* filmlerini, daha düşük bütçeli film üretmekle tanınan AIP de 1964-71 arasında *Mask of the Red Death*, *Tomb of Ligeia*, *Oblong Box*, *Abominable Dr. Phibes* filmlerini bu ülkede çekmişlerdir. Dolayısıyla Hammer'ın önünde, tırmanmasını durdurabilecek büyük bir engel yoktu. İşin bir başka ilginç tarafı, arkasından onu takip eden bir firma da yok gibiydi. Kuruluşu 50'li yıllara rastgelen Anglo Amalgamated ile Independent Artists adlı küçük film şirketleri, en başta korku filmleri modasına uyar gibi olmuşlar ve *Horrors of the Black Museum* (1959), *Circus of Horrors* (1959), *Night of the Eagle* (*Burn, Witch, Burn*; 1961) gibi seçkin filmler ortaya çıkarmışlardı. Ancak filmlerin salonlarda iş yapamaması nedeniyle, çok geçmeden korku filmi üzerinde uğraşmayı bırakmışlar ya da bilimkurgu filmleri üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlardı.

60'lı yılların ortalarına dek Hammer'ın ne önünde, ne de arkasında bir rakibi vardı. 1965'den sonra ise durum değişiverdi. Yeni kurulmuş iki küçük film şirketi, kısa sürede, Hammer'ı oldukça zorlamaya başladılar. Bu iki firma Amicus ve Tigon idi. Bu ikisi arasında özellikle Amicus, Hammer için en tehlikeli rakip sayılırdı. Vizyona soktuğu ilk filmleriyle hasılat açısından Hammer filmleriyle başa baş gelebilmişti. Yine de sinema tarihi içerisinde bu iki zorlu rakip, daima Hammer'ın şöhretinin gölgesinde kalmışlar ve pek tanınmamışlardır. Hammer'a bile 1-2 paragraflık yer veren Britanya sinema tarihi kaynaklarında, Amicus'dan ancak birkaç cümleyle bahsetmekteler, Tigon'dan ise kimi zaman hiç bahsedilmemektedir. Oysa Hammer'ın bahsedildiği yerde Amicus'dan söz etmemek haksızlık olacaktır (Tabii Tigon için de aynı şey geçerlidir ama bu ayrı bir yazı konusu).

Amicus'un ilk yılları

Finans açısından bakıldığında Hammer'ın belki de en büyük başarısı, filmlerini

hem Britanya'da hem de Amerika'da oynatabilme garantisini sağlayabilmiş olmasıdır. Bu açıdan Amicus da en baştan bu garantiyi elde etmiş sayılırdı; çünkü Amicus'u kuran iki kişi aynı zamanda Amerikalıydı. Bu iki Amerikalı'dan Milton Subotsky şirketin beyni sayılırdı. Filmlerin sanatsal kararları ondan çıkardı. Ortağı Max J. Rosenberg ise sadece finans işleriyle uğraşmaktaydı. 1921'de New York'da doğan Milton Subotsky, İkinci Dünya Savaşı esnasında muhabere sınıfında kameramanlık yapmış ve daha sonraları televizyonun "altın çağı" döneminde editörlük, yazarlık ve yapımcılık işlerine soyunmuştu. Bir gün uçurtma üzerine belgesel yapmaya çalışan ama paraları olmadığı için filmlerini bitiremeyen sinema öğrencileriyle karşılaştı. Onlara yardım etmek üzere yapımcılığı üstlenip filmi son hâline getirmeye çalıştı. Bu arada daha önceleri tanışmış olduğu Max Rosenberg'den de malî açıdan yardım istedi. Ortaya çıkan belgeselin beğenilmesi sonucu Subotsky ve Rosenberg birlikte çalışma kararı alarak, çocuklara yönelik eğitici filmler yapmaya başladılar. İşlerin iyi gitmesiyle birlikte, 1956'da sinemaya kaymaya karar verdiler ve bir yapım şirketi kurdular. Şirketin adını da latince "arkadaşlar" anlamına gelen Amicus koymuşlardı. *Rock, Rock, Rock* (1956), *Jamboree* (1957) ilk Amicus filmleriydi ve tür açısından gençliğe yönelik rock'n roll şarkılı filmlerdi. Subotsky yapımcılığın yanı sıra senaryo işleriyle de ilgileniyor ve hatta kimi zaman şarkıları da besteliyordu.

Derken Britanya film şirketi Vulcan'ın Amicus'dan yardım istemesiyle birlikte, korku film alanına ilk adım atılmış oldu. Vulcan'ın sahibi Donald Taylor'un elinde bir senaryo vardı ve bundan bir saatlik B-filmi yapmayı düşünüyordu. Ne var ki, elindeki bütçe bu filmin yapımını sağlayacak derecede yeterli değildi. Amicus'dan bu filmin yapımında yardımcı olmalarını istemişti. Subotsky Britanya'ya giderek bu film üzerinde çalışmaya başladı. Senaryoyu yeniden elden geçirdi ve filmi 20 dakika daha uzatmayı başarabildi. Ne var ki, filmin asıl yapımcısının Vulcan şirketine ait olmasından ötürü olsa gerek, Subotsky'nin adı filmin jeneriğinde sadece öykü yazarı olarak geçmektedir. 1960'da Britanya'da *City of the Dead*, Amerika'da ise *Horror Hotel* olarak gösterime giren bu siyah-beyaz film, sisli ve karlı bir atmosferde bir New England kasabasında geçer. Okültizm ile

City of the Dead

ilgilenen genç bir kız bu kasabaya araştırmaya gelir. Kaldığı otel, yüzyıllar önce bir cadıya ait olan bir handır. Otelin şimdiki sahibi olan kadının yüzü ise nedense bu cadıyı anımsatmaktadır. Filmin ilginç bir yanı, Hitchcock'un *Psycho*'da uyguladığı yöntemi daha önceden kullanmış olmasıdır; yani başroldeki kız daha filmin ikinci yarısına bile gelmeden ölüverir.

Filmin başarılı olması, Subotsky'yi korku türünde devam etmesi konusunda cesaretlendirmişti. Zaten bu türü de sevmekteydi. Bir ara Hammer şirketiyle temasa geçip onlara senaryo önerileri yazmaya bile kalkar. Hatta ilk Frankenstein tretmanının onun tarafından yazıldığı, fakat özgün kitaba fazla bağlı kaldığı için Hammer yetkililerince kabul edilmediği söylenir. Hammer'ın sahibi Michael Carreras ile Milton Subotsky arasında bir anlaşma sağlanamayınca, Amerikalı yapımcı kendi işini kendi yapmaya karar verir. Bu arada İngiliz eşiyle birlikte Britanya'ya yerleşme kararını da almış ve bundan ötürü Amicus'u bu ülkeye taşımaya koyulmuştur. Rosenberg ise Amerika'da kalmıştır. Buna karşın ortaklığı bozmamış, tam tersine finans işlerinin ayarlanmasını buradan devam ettirmiştir. Amicus bu şekilde 1960'dan itibaren Britanya merkezli bir film şirketi haline gelmişti. Middlesex'de Shepperton stüdyolarını kullanarak, beş sene süreyle Amerika'da olduğu gibi burada da, *It's Trad, Dad!* (1962) gibi gençlik filmleri çekme geleneğini sürdürür.

Sonunda 1964'de Amicus ilk korku filmi *Dr. Terror's House of Horrors*'u (Dr. Dehşet'in Korku Evi) çeker. Renkli olarak çekilen bu filmin yönetmeni Freddie Francis olup, oyuncular arasında Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough bulunmaktaydı. Tabii bu isimler hemen akla Hammer'ı getirecektir. Oysa bu ortak isimler dışında Hammer filmleriyle Amicus filmleri arasında ortak yönler bulmak imkânsızdır. Hammer stüdyolarında bol kan göstermekten hiç

1960'da Britanya'da *City of the Dead*, Amerika'da ise *Horror Hotel* olarak gösterime giren bu siyah-beyaz film, sisli ve karlı bir atmosferde bir New England kasabasında geçer.

Dr. Terror's House of Horrors

Konular çoğunlukla günümüzde geçer. Amicus gotik korkuyu Hammer gibi geçmişte değil, günümüzde aramaya çabalar.

kaçınmayan Francis, bu filmde asla bu yönteme baş vurmamıştır. Üstelik Subotsky de bu tür görsel anlatımlara karşı biridir (keza Hammer'a oranla Amicus' un sansürle başı derde çok seyrek girecektir). Sadece bu bile Amicus ile Hammer ürünlerinin ayrı olduklarının göstergesidir. Ortak oyunculara gelince; aslında bu oyuncular Hammer'ın değil Britanya korku sinemasının demirbaşları sayılabilir; çünkü hemen her şirketin korku filmlerinde rol almışlardır. Hammer ile Amicus filmlerini birbirinden ayıran bir diğer fark ise, Amicus'un Victoria çağını oluşturmak gibi bir çabanın içinde pek olmamasıdır. Konular çoğunlukla günümüzde geçer (Victoria çağını sadece biriki filmde denemeye çalışmıştır). Bu nedenle gotik korkuyu Hammer gibi geçmişte değil, günümüzde aramaya çabalar. Tabii, bunda Hammer'dan daha düşük sermayeli bir stüdyo olmasının da payı bulunmaktadır. Subotsky de zaten Hammer'ın izinden gitmek yerine korku filmlerinde daha farklı bir türe yönelmek niyetindedir. Bu tercih ettiği tür, aslında onun televizyon sektöründeki tecrübelerinin sinemaya aktarılması şeklinde tarif edilebilir. Televizyonda konunun 15-20 dakika içerisinde anlatılması zorunluluğu, anlaşılan yapımcıda bu tür bir alışkanlık yaratmıştı; çünkü Amicus'un bu filmi bir korku antolojisi filmiydi. Yani içinde birden fazla öykünün yer aldığı bir korku filmi. İşte bu film türü de Hammer-Amicus filmleri arasındaki en önemli farklılıktır. Amicus her sene olmasa bile belli sürelerde, bu türden toplam yedi film yapacak ve adını bu filmlerle duyuracaktır. Subotsky'nin bu filminde öyküler bağımsız olarak değil, daha büyük bir olayın içinde sırayla verilerek anlatılıyordu. Edebiyatta bu tarz anlatımlı pek çok esere rastlamak mümkündür (1).

Korku antolojileri

Amicus'dan önce, Britanya'nın (2) ilk korku antolojisi filmi 1945 tarihli *Dead of Night*'tır. Filmde bir mimar, bir telefon daveti üzerine şehir dışında bulunan bir malikâneye gider. Evde başka davetliler de bulunmaktadır. Mimar, evdekileri sanki daha önceden görmüş gibidir. Acaba rüyasında mı görmüştür? Konu esrarengiz olaylara gelince davetliler sırasıyla birer öykü anlatırlar. Beş öykünün ardından film, mimar açısından sürpriz bir sonla biter. Alberto Cavalcanti, Basil Dearden, Robert Hamer ve Charles Chrichton'un yönettiği bu film, hâlâ Britanya korku sinemasının en iyi örnekleri arasında sayılmaktadır.

50'li yıllarda bu tarza pek girilmemişti ve zaten buna da pek gerek kalmamıştı; çünkü televizyonda gerilim, korku ve fantastik türlerde bir çok dizi yayınlanmaktaydı. Bu dizilerde her hafta bir sunucu tarafından seyircilere bir öykü sunuluyordu. Televizyondaki bu öykü bolluğu içerisinde seyirci artık bunlara doymuştu. Sinemada da bu türden filmler yapmanın gereği yoktu. Roger Corman'ın AIP yapımı Poe uyarlamaları esnasında bu tarz yeniden canlanır gibi olmuştur. *House of Usher, Pit and the Pendulum* filmleri, tek öykülerden yola çıkılarak hazırlanmıştı. Ne var ki, Poe'nun filme alınması düşünülen diğer öyküleri 1.5 saate uzatılabilecek nitelikte değillerdi. Bu durumda dört öyküden bir film yapılması tercih edilerek, ortaya *Tales of Terror* (Dehşet Öyküleri; 1962) çıktı. 'Morella', 'The Black Cat', 'The Cask of Amontillado' ve 'The Facts in the Case of M. Valdemar' öykülerinin Richard Matheson tarafından ustaca uyarlandığı bu filmde öyküleri Vincent Price'ın sesi sunmaktaydı. Peter Lorre ile Vincent Price'ın oynadığı ikinci bölüm (aslında yukarıda belirtilen ikinci ve üçüncü öykülerden harmanlanarak oluşturulmuştur) filmin en ilginç kısımlarını içermektedir. 60'lı yıllarda Japonya'dan da bir korku antolojisi filmi çıkmıştır. Eski Japon masallarından oluşturularak hazırlanan *Kwaidan* (1964) dört öykü içerir. Öyküler bir sunucu ya da bir bağlayıcı ana örgüye gerek görülmeden sunulmuştur.

Aynı yıllarda İtalya'dan da Mario Bava tarafından bir korku antolojisi filmi çekilir. *I Tre Volti della Paura* (Korkunun Üç Yüzü; 1963) adlı bu filmde Boris Kar-

loff'un sunuculuğuyla üç film anlatılır. Faydalanılan öykülerden iki tanesi Çehov ve Tolstoy'a aittir. Çehov'unki hayalet öyküsü, Tolstoy'unki ise vampir öyküsüdür. Snyder adlı bir yazardan uyarlanan üçüncü öykü ise aslında doğa üstü nitelikler taşımaz. Tipik bir gerilim filmidir. Ne var ki, filmin Amerika ve dünya dağıtımını üstlenen AIP, bu bölüm üzerinde değişikliklerde bulunmuş ve bu bölümü de bir hayalet öyküsü haline getirmiştir. Orijinal versiyonda Karloff, sadece filmin başında ve sonunda sunuculuk yapıyordu. Oysa *The Black Sabbath* adıyla gösterilen Amerikan kopyası için ayrıca Boris Karloff'a ek sahneler çektirilmiştir. Bunun dışında bazı sert sahneler yumuşatılmış ve Roberto Nicolosi'nin müzikleri atılıp Les Baxter'a yeniden müzik yazdırılmıştır. Bava'nın kendini belli eden zoom çekimleri ve renk kullanımlarına karşın Amerikan kopyası, sanki bir *Alfred Hitchcock Presents* dizisi bölümü gibi kalmıştır.

Amicus'un korku antolojisi filmi *Dr. Terror's House of Horrors* ise 60'lı yıllardaki bu filmlerden daha farklı bir anlatıma başvurmuştur. Öyküler, karakterler tarafından anlatılmıyor, tam tersine bu kişiler de kendi öyküsünü seyircilerle birlikte öğrenmiş oluyordu. Filmin adına karşın, olay aslında bir tren kompartımanında geçmektedir. Kompartımanda altı yolcu bulunmaktadır. Bunların arasında Dr. Schreck (Peter Cushing) adında biri bulunmaktadır (Almanca bilenler hemen ismin "korku" anlamına geldiğini farkedeceklerdir). Tarot kartlarını kullanmak suretiyle, sırasıyla yolcuların fallarına bakar. Her yolcu, kartlarına bakarken kendi geleceğini bir film şeridi gibi seyretmeye başlar. Ne var ki, her fal ölümle sonuçlanmaktadır. Bu gerilimli ve nahoş yolculuk sona erdiğinde istasyona inen yolcuları daha da sevimsiz bir durum beklemektedir (3). Filmdeki öykülerde vampirler, voodoo, kesik el, kurtadam, et yiyen bitki gibi korku türüne ait hemen herşey vardı. Bu açıdan tam bir korku şöleniydi. Üstelik öyküler fazla uzun sürmediğinden seyirciyi fazla sıkmıyordu. Zaten antolojik filmlerin en önemli üstünlüğü budur. Eğer öykü seyirciye sıkıcı gelmişse tek yapacağı 10-15 dakika sonraki diğer öyküyü beklemektir. En kötü durumda bile 4 tane 20 dakikalık kötü öyküyü sırayla izlemek, her zaman 1.5 satlik kötü bir filmi izlemekten daha az sıkıcıdır (Filmlerin sonradan seyredilme olasılığı için bu yazıda mümkün olduğunca öyküler anlatılmamaya çalışılacak, sadece öykülerin sunuluş biçimlerine ağırlık verilecektir).

Psychopath

Subotsky filmin öykü ve senaryo işlerine de girmişti fakat bunu her Amicus filminde yürütemeyeceğini gayet iyi biliyordu. Bir şekilde bu işleri görecek usta birine ihtiyaç vardı. Yapımcı bunun için AIP'nin ve de Roger Corman'ın uyguladığı yöntemi tercih etti. Corman filmlerinde, özellikle Poe uyarlamalarında korku ve fantezi yazarlarından Richard Matheson'a kullanmaktaydı. Amicus kendi filmleri için böyle birini bulmakta hiç zorlanmadı. O sıralar korku ve polisiye alanlarında yazan genç bir Amerikalı yazarın adı gündemdeydi. Özellikle Alfred Hitchcock'un bir eserini filme uyarlamasıyla birlikte ünü her yana yayılmıştı. Bu genç yazarın adı Robert Bloch ve tabii ki filmin adı da *Psycho* idi (4).

Amicus'un teklifini kabul eden yazar, stüdyo ile yedi sene süreyle ortak çalışmaya girmiştir. Senaryolarını Amerika'dan yazıp Britanya'ya gönderirdi. *The Skull* (Kafatası; 1965), Bloch-Amicus ortaklığının ilk ürünüdür. Yazarın kısa öyküsünden yola çıkarak Subotsky'nin senaryosunu yazdığı bu filmde Peter Cushing, büyücülük ile ilgili nesneler toplayan bir koleksiyoncudur. Bir gün Christopher Lee ile karşılaşır. Lee'nin elinde Marki de Sade'ın kafatası bulun-

Robert Bloch'un senaryosunu yazdığı sonraki Amicus filmleri *Psychopath* ile *The Deadly Bees*'dir. İlk film seri cinayetler üzerine kuruludur. İkinci film ise *Birds* filminin yarattığı "hayvanlı felaket filmleri" modasına uyularak hazırlanmıştı.

Asylum

maktadır. Cushing koleksiyonculuk krizine kapılarak bu nesneyi elde etme arzusu duyar. Oysa kafatası, sahiplerine kötü etkide bulunacak derecede hâlâ canlıdır ve Cushing'in iradesini ele geçirerek ona hükmetmeye başlar. Filmin çoğu sahnesi kafatasının görüş açısından (daha doğrusu göz çukurlarının açısından) çekilmiştir. Robert Bloch'un senaryosunu yazdığı sonraki Amicus filmleri *Psychopath* (Psikopat; 1965) ile *The Deadly Bees*'dir (Ölümcül Arılar; 1966). İlk film seri cinayetler üzerine kuruludur. İkinci film ise *Birds* filminin yarattığı "hayvanlı felaket filmleri" modasına uyularak hazırlanmıştı. Filmin asıl kaynağı H. F. Heard'ın *A Taste of Honey* adlı romanıydı. Filmin adından da anlaşılacağı şekilde bir arı sürüsü ortalığa tehlike saçmaktadır.

Dr. Rutherford genç doktora garip bir teklifte bulunur: Eğer hastalardan hangisinin Dr. Starr olduğunu bulabilirse işe alınacaktır.

1967'de ise Amicus tekrar korku antolojisi film denemesine girişir. Bu sefer Bloch doğrudan kendi öykülerini senaryolaştırır. *The Torture Garden* (İşkence Bahçesi) adlı bu film, bir panayırda Dr. Diabolo'ya (Burgess Meredith) ait bir gösteri çadırının içinde geçer (Filmin adı da bu çadırın isminden gelmektedir). Çadırda balmumundan yapılma heykellerle çeşitli işkence sahneleri sahneye konmaktadır. Gösterisinin ardından sunucu, müşterilere bir ek gösteri teklifinde bulunur. Bu seferki gösteride kullanılan balmumu, bir elinde iplik, diğerinde makas tutan bir kadın heykelidir. Diabolo müşterilere bunu kader tanrıçası olarak tanıtır. İplik bir insan hayatını, makas ise bu insanın hayatını kesintiye uğratacak gücü temsil etmektedir. Makasa uzun bir süre bakmak suretiyle kişi kendi geleceğini görebilecektir. Bu ilginç yöntemle fallarına bakan dört müşterinin gelecekleri, ilk antoloji filminde olduğu gibi ölümle sonuçlanmaktadır. Bir kadın, her öyküde mutlaka gözükmektedir. Tabii bu kadın balmumundan yapılmış kadın heykelinden başkası değildir. Öykülerin bazıları Poe tarzındadır ve zaten son öykü de Poe ile ilgilidir. Jack Palance, bir Edgar Allan Poe koleksiyoncusudur ve bir kitap sergisinde Peter Cushing ile karşılaşır. O da aynı tutkunluğa kapılmış birisidir. Üstelik elinde Poe'ya ait hiç basılmamış öyküler bulunmaktadır. Hem de 1966 yılına ait kağıtlara yazılmış halde. Yine Robert Bloch öykülerinden oluşmak üzere bir diğer Amicus antolojisi 1970 yılında *The House That Dripped Blood* (Kan Damlayan Ev) adıyla çevrilir. Bir korku filmi oyuncusunun esrarengiz bir şekilde kayboluşunu araştıran polis müfettişi, yıldızın yaşadığı evde soruşturma yapmaktadır. Bu evde başkaları da kalmaktadır. Tabii filmdeki öyküler bu sakinlerle ilişkilidir.

1972 tarihli *Asylum* (Tımarhane), Bloch-Amicus işbirliğinin en son ürünüdür. Yönetmen, bu sefer Hammer filmlerinin bir başka yönetmeni, Roy Ward Baker'dır. Yeni mezun olmuş psikiyatrist doktor Martin (Robert Powell), bir iş görüşmesi amacıyla şehrin dışında bir yerde Dr. B. Starr tarafından yönetilen bir akıl hastanesine gider. Kendisini Starr'ın yardımcısı Dr. Rutherford (Patrick Magee) karşılar. Dr. Starr'ın bir zihinsel çöküntü geçirdiğini ve bu nedenle bir hasta koğuşuna yatırıldığını ayrıca hafızasını da yitirmiş ve kendisini başka bir kimlikle tanıtmakta olduğunu söyler. Ardından Dr. Rutherford genç doktora garip bir teklifte bulunur: Eğer hastalardan hangisinin Dr. Starr olduğunu bulabilirse işe alınacaktır. Teklifi kabul eden Dr. Martin ipucu bulabilmek amacıyla (Peter Cushing, Charlotte Rampling, Herbert Lom gibi oyuncular tarafından canlandırılan) hastaların öykülerini dinlemeye başlar. Deliliğin eşiğinde ya da cinnet geçiren

insanların cinayetler işlemesi, aslında Robert Bloch'un eserlerinde en çok kullandığı bir temadır. Dolayısıyla Bloch'un bu gözde teması, Amicus'a yazdığı hemen her senaryoya yansımıştır. (Bundan dolayı "H-208 Korku Sineması" sınavında Hammer ile Amicus sineması arasındaki farklarla ilgili soru geldiğinde bu maddeyi de belirtmeyi unutmayın!). Bu açıdan *Asylum*, Bloch'un üslubunun en doruğa ulaşmış halidir denilebilir. Kimilerince *The House That Dripped Blood* ve *Asylum*, Amicus'un en iyi antolojileri olarak kabul edilmektedir (5). Robert Bloch ile Amicus arasındaki işbirliğinin sona ermesi, stüdyonun korku filmlerini sekteye uğratmadı. Bu seferki öykülerin kaynağı, 50'li yıllarda çizgi roman dünyasında büyük yankılar uyandırmış EC Comics korku dergilerindeki Al Feldstein, Johnny Craig ve William Gaines kaleminden çıkma çizgi öykülerdi. *Tales from the Crypt* (1972) ve *Vault of Horror* (1973) adlı bu filmler, yine Roy Ward Baker tarafından yönetilmişti. Öykülerin sunuluş biçimi her iki filmde de aynıydı. Kapalı bir ortamda dört beş kişi bir araya gelip kendi rüyalarını anlatıyorlar ve sonunda da büyük gerçeği öğreniyorlardı. Ne var ki, EC Comics ortaya çıkan ürünlerden pek hoşlanmamıştı ve dolayısıyla üçüncü bir EC uyarlamasına razı olmamıştı. Dolayısıyla Amicus, EC Comics tarzına yakın başka bir yazar aramak zorunda kaldı ve sonunda Ronald Chetwyn-Hayes'in *The Unbidden* öykü antolojisi üzerinde karar kıldı. *From Beyond the Grave* (Mezarın Ötesinden; 1974) adlı filmde öykülerin merkezi bu sefer Peter Cushing'e ait küçük bir antikacı dükkânıydı. *From Beyond the Grave*, Amicus'un en son korku antolojisi filmidir. O da Hammer gibi zamana ve dönemin yeni korku film türlerine ayak uyduramadığı için düşüşe doğru gitmektedir.

Amicus'un diğer filmleri

1973'e dek Amicus bu antoloji filmleri dışında başka korku filmleri de çekmiştir. *Scream and Scream Again* (Haykır ve Tekrar Haykır; 1970), ilginç başlangıcıyla dikkate değerdir: Jogging yapan bir kişi sokakta kalp krizi geçirir ve bir ambulans gelip onu alır. Adamcağız gözünü açtığında bir kolunun kesilmiş olduğunu görür. Derken içeri doktorlar girer ve konuşmasına fırsat vermeyip uyuturlar. Hasta, gözlerini tekrar açtığında bu sefer bir bacağının daha olmadığını korkuyla görür. Yine doktorlar hiçbir şey

Tales from the Crypt

söylemeden gelir, tekrar anestezi verilir. Ayıldığında bu sefer eksik organlarının üçe çıktığını farkeder. Sonra doktorlar gelir ve... Bu çarpıcı girişten sonra olaylar bilim-kurgusal tarza daha yakınlaşmaya başlar. Filmde Christopher Lee ve Peter Cushing'in yanı sıra Vincent Price da oynamaktadır. *I, Monster* (Ben, Canavar; 1971) ise bir *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* uyarlamasıdır. Christopher Lee ile Peter Cushing'in rol aldıkları bu filmde Dr. Jekyll, Freud'un öğrencisidir ve bir serum üzerinde çalışmaktadır. Film üç-boyutlu olarak çekilmişti ancak sinemalarda normal şekilde gösterilmiştir. Bu nedenle seyircileri etkilemek amacıyla üç-boyutlu esprisinde yapılmış bazı kamera çekimleri, filmde garip şekilde sırıtmaktadır. Bu filmde Victoria çağına ilk kez el atan Amicus, ayrıca *And Now the Screaming Starts* (Ve Şimdi Çığlıklar Başlıyor; 1974) ile de gotik tarza yaklaşmaya çalışır.

Az önce de değinildiği gibi Amicus ortama ayak uyduramamaya ve filmleri de iş yapmamaya başlamıştı. Bu arada Amerikan AIP ile ortaklığa girerek de bir korku filmi çekmeyi deneyecekti. Başrolde Vincent Price ve Peter Cushing'in oynadığı *Madhouse* (Delievi [T. vid. adı: *Ölüme Davet*]; 1973), aslında Angus Hall'un *Devilday* romanından uyarlanmaydı. Dr. Death adında canlandırdığı karakteriyle bir dönemin ünlü korku film oyuncusu Paul Tombs (Vincent Price), kız arkadaşının kötü bir şekilde ölümünden dolayı uzun bir süredir sinemayı bırakmıştır. Yıllar sonra kendisine Dr. Death dizisi için teklifte bulunulur. Tombs teklifi kabul ettiği günlerden itibaren sanrılar görmekte ve bu arada da etrafındaki kişiler garip şekillerde öldürülmektedir. Ancak AIP bağlantısı ve Price'ın varlığına karşın bu film de gişe de başarılı olamayacaktı. *The Beast Must*

Kapalı bir ortamda dört beş kişi bir araya gelip kendi rüyalarını anlatırlar ve sonunda da büyük gerçeği öğrenirler.

Vault of Horror

Die (Mahluk Ölmeli; 1974) ise 'katil kim?' filmleri havasındadır. Bir milyoner, malikânesine bir grup insanı davet eder ve aralarından bir kişinin kurtadam olduğunu söyler. Gerisi "katil/kurtadam kim?" şeklindedir. Filmin bir ilginç yanı, sonlara doğru seyircinin kurtadamın kim olduğunu tahmin etmesi için bir dakika kadar ara verilmesidir (Bu yöntem ilk olarak 1966 yapımı *Ten Little Indians*'da uygulanmıştı).

Filmin bir ilginç yanı, sonlara doğru seyircinin kurtadamın kim olduğunu tahmin etmesi için bir dakika kadar ara verilmesidir

Bu arada Amicus sadece korku filmleri yapmakla yetinmemiş, daha ilk korku filmini hazırlarken öte taraftan bilim-kurgu türüne doğru da açılmaya çalışmıştır. Hammer ilk çıkışını BBC'nin *Quatermass* dizilerini sinemaya uyarlayarak yapmıştı. Bu durumda belki BBC'nin bir başka malzemesi de Amicus'un işine yarayabilirdi. BBC'de o sıralar en popüler bilim-kurgu dizisi *Dr. Who* idi. Aslında çocuklara yönelik olarak hazırlanan bir diziydi fakat kısa zamanda büyük bir hayran kitlesi kazanmıştı (Bu dizi 1963'den 86'ya kadar süren en uzun bilim-kurgu televizyon dizisidir). Hele dizinin ikinci macerası 'The Hidden Planet'deki Daleks adlı kötü robotlar, seyircilerin en gözde kötü kahramanları hâline gelmişti. Subotsky ve Rosenberg, bu diziyi biraz daha yetişkinlere yönelik hale getirerek sinemaya uyarlama kararını aldılar. Dr. Who rolü için de Peter Cushing'i düşünüyorlardı. Tabii ki filmin kötü kahramanları da Daleksler olacaktı. Renkli olarak çekilen *Dr. Who and the Daleks* (1965), televizyon ekranlarındaki siyah-beyaz ve ucuz dekorlarla, efektleri belki aratmıyordu ama dizinin çocuksuluğunu da hâlâ taşımaktaydı. Ertesi sene *Daleks: Invasion of the Earth 2150 AD* ile ikinci bir Dr. Who filmi daha çekildi. Ancak aynı sorunlar bu filmde de mevcuttu. *Terranauts, They Came from Beyond Space*, Amicus'un 1967'de yaptığı düşük bütçeli diğer bilim-kurgu filmleridir. *The Mind of Mr. Soames* (1970) adlı filmde ise bu sefer uzaylılar ya da lazer ışınları gibi unsurlar yoktur. Daha çok toplumsal eleştiri tarzında yapılmış bu filmde, doğduğu günden itibaren 30 sene boyunca komada kalmış birinin ya-şama döndürülmesi, fakat insanların ona karşı olan tutumlarıyla çılgınlığa doğru gitmesi anlatılmaktadır. Kimi sinema kaynaklarında bu film, Ralph Nelson'un yönettiği *Charly* (1968) filmine karşı Britanya'nın cevabı olarak anılmaktadır. Amicus'un ayrıca bir Harold Pinter oyunu uyarlaması mevcuttur. *Birthday Party* (1970) adlı bu filmin yönetmeni ise yıllar sonra ünlenecek William Friedkin'dir.

Stüdyo, korku filmleri çekmeyi bırakmasının akabinde *The Land That Time Forgot* (Zamanın Unuttuğu Diyar [T. vizyon adı: *Tanrıların Dehşeti*]; 1974) ile yepyeni bir türe geçer. Edgar Rice Burroughs'un aynı adlı romanından, bilim-kurgu yazarı Michael Moorcock tarafından sinemaya uyarlanılan bu film, içinde tarihöncesi canlıları barındıran Caprona adasında geçmektedir. Görsel efektler çok başarılı olmasa da bu film, Amicus'un bu tarzda iki film daha yapmasını sağlayarak şirketin birkaç yıl daha ayakta kalabilmesini sağlayabilmiştir. Bu üç dinozorlu filmlerin üçünü de Kevin Connor yönetmiş ve başrollerinde Doug McClure oynamıştır. (6). *The People That Time Forgot* (Zamanın Unuttuğu Halk [T. vizyon adı: *Tanrıların Dönüşü*]; 1977) ilk filmin devamı idi. *At the Earth's Core* (Arzın Merkezinde; 1976) ise yine Edgar Rice Burroughs'a ait ünlü Pellucidar roman serisinden yola çıkılarak hazırlanmıştı. "Kayıp dünya" bu sefer filmin adından da tahmin edileceği şekilde dünyanın içinde idi. Filmde ayrıca Peter Cushing ve Caroline Munro'da rol almışlardır.

Amicus sonrası Subotsky filmleri

1977'de Amicus film yapma işini temelli olarak bıraktı ve dolayısıyla da Subotsky-Rosenberg ortaklığı sona ermiş oldu. Fakat Subotsky yine sinemada şansını denemeye kararlıydı. Zaman kaybetmeksizin bir Kanada-Britanya ortak yapımı *The Uncanny*'yi (Tekinsiz) yaptı. Film yine Subotsky'nin gözde tarzı korku antolojisi türündeydi. Peter Cushing bir yayıncının (Ray Milland) evine gelir. Kedilerin tehlikeleri üzerine bir kitap

yazmıştır ve bu kitabın içerisindeki bazı bölümleri yayıncıya anlatmaya başlar. Ne var ki, film kesinlikle o eski Amicus havasını yakalayamamaktadır ve üstelik öyküler de çok zayıftır.

1980 yılında ise televizyon için yapılan *Martian Chronicles* dizisinde yapımcı yardımcılığı olarak görev almasının dışında, ITC adına *The Monster Club* adında bir korku antolojisi filminin yapımcılığını üstlenir. Öyküler R. Chetwynd-Hayes'e aittir. Vampir Vincent Price bir tesadüf sonucu yazar (John Carradine) ile karşılaşır ve onu canavarların takıldığı özel bir kulübe götürüp öyküler anlatır. Her öykü arasında bir rock şarkısı çalınır. *The Monster Club* (Canavarlar Kulübü), Subotsky'nin fiilen katıldığı son korku filmi projesidir. 1978'de Stephen King'in öykü antolojisi *Night Shift*'den bazı öykülerinin filme çekim hakkını satın almış fakat bir türlü bunları kullanamamıştı. Sonunda bu öyküleri Dino De Laurentiis'e sattı. Laurentiis'in şirketi bu öykülerden iki film çıkardı: *Cat's Eye* (Kedi Gözü; 1985) ve *Maximum Overdrive* (1986). Bunların jeneriklerinde Subotsky'nin de adı yazılıydı ama aslında filmlere tek katkısı öyküleri satmış olmasıydı. *Maximum Overdrive*, Stephen King'in direkt kendisinin yönettiği B-filmi havasındayken, *Cat's Eye* ise üç öyküden meydana gelme bir korku antolojisi filmiydi. Filmin başkahramanı bir kediydi. Filmin başında, kuduz bir Saint-Bernard köpeğinden (!) paçasını zor kurtaran kedi, küçük bir kızın (Drew Barrymore) hayatını kurtarmak üzere yola düşer. Bu arada iki kez başkalarının eline düşer. Böylece filmin ilk iki hikâyesi anlatılır. Daha çok kara mizah karakterindeki bu öykülerin ardından küçük kızla ilgili üçüncü öykü başlar. Kızın yatak odasında bir troll gizlidir ve geceleri ruhunu almaya çalışmaktadır.

Bu filmlerin ardından (7) Subotsky yine antolojik nitelikte film projeleri hazırlamaya çalışmış ama bunları gerçekleştiremeden 1991'de Londra'da hayata gözlerini kapamıştı. Amicus üzerine ilgi bu sıralarda artmaya başlamış gibi gözüküyor. Bazı festivallerde artık Amicus'un antolojik filmleri toplu olarak gösterilmekte. Bunun yanı sıra *Amicus: the Studio that Dripped Blood* adıyla bu stüdyonun tarihini anlatan bir kitap yazıldı. Anlaşılan bir zamanlar filmleriyle Hammer'ı sollamaya çalışan Amicus, şimdi ise Hammer fanatizmini kırmakla uğraşıyor.

NOTLAR:

(1) *Decameron*, *Canterbury Tales* (ve hatta 1871 yılında Emin Nihat'ın yazdığı *Müsameretname/ Gece Hikâyeleri*'ni de bu listeye dahil edebiliriz) gibi klasiklerin dışında, özellikle bilim-kurgu edebiyatında *fixup* adıyla nitelenen bu tarz örneklere çok rastlanılmaktadır. Bu fixup yönteminde, daha önceden yazılmış öykülerin arasına yeni bağlayıcı bölümler eklenerek roman oluşturulmaktadır. Ray Bradburry'nin *Martian Chronicles*, *Illustrated Man* ile Isac Asimov'un *Foundation* serisi, bu tarzdaki eserlere örnek olarak verilebilir.

(2) *Hoffmanns Erzählungen* (1911), sinemanın ilk korku antolojisi filmi olarak kabul edillir. Hollywood, bu türü Julien Duvuvier'nin yönettiği *Flesh and Fantasy* (1943) ile denemiştir.

(3) Subotsky'nin senaryosundan yola çıkarak, John Burke'nin hazırladığı roman, yazarın ismi belirtilmeksizin *Karaoğlan* dergisinde 'Beş Yolcu' adıyla tefrika halinde verilmiştir. Daha sonra 1992'de Ne yayınları tarafından *Korku Falı* adıyla kitap formatında basılmıştır.

Madhouse

(4) 1917 yılında Chicago'da doğan Bloch, gençliğinden beri korku ve fantezi türünün sıkı bir okuyucusu olmuştu. Hatta H. P. Lovecraft ile mektuplaşmayı başarmış, asla yüzyüze görüşmemiş olsalar bile, Ctulhu ve Necronomicon'un yaratıcısının ölümüne dek "mektup arkadaşı" olmuştu. Öykü yazması için onu Lovecraft teşvik etmişti. Ed Gein'den esinlenerek oluşturduğu *Psycho*'nun ardından film ve televizyon için de yazmaya başlamıştı. *The Cabinet of Caligari* ile Robert Wiene'nin ünlü sessiz film klasiğini yeniden çevrimi için özel bir senaryo hazırlamış, ayrıca sinemanın atraksiyon kralı Willam Castle'in bir Hitchcock olma tutkusuna yardımcı olmak üzere ona *Strait Jacket* ve *The Night Walker* senaryolarını yazmıştı.

(5) Paramount'un desteğiyle Norman Priggen adında bağımsız bir yapımcının yaptığı *Tales That Witness Madness* (1973), tipik bir Amicus kopyasıdır. Zaten filmin yönetmeni de Freddie Francis'ten başkası değildir. Film *Asylum*'da olduğu gibi bir akıl hastanesinde geçmektedir.

(6) Yönetmen Connor daha sonra, başka bir stüdyo için, yine McClure'nin oynadığı bir dinozorlu film daha çekecektir: *The Warlords of Atlantis* (T. vizyon adı: *Atlantis*; 1978).

(7) Son yılların korku antolojisi filmleri de bir başka yazının konusu...

Festivallerde artık Amicus'un antolojik filmleri toplu olarak gösterilmekte. Ayrıca, *Amicus: the Studio that Dripped Blood* adıyla bu stüdyonun tarihini anlatan bir kitap yazıldı.

siyah güzeldir
blacula

Can Yalçınkaya

1971 yılında Gordon Parks'ın çevirdiği ve başrolünü Richard Roundtree'nin oynadığı *Shaft* adlı film, Hollywood avantür sinemasında yeni bir furyanın başlamasına neden oldu. Bu furyaya sonradan *blaxploitation* adı verildi. *Black* (siyah) ve *exploitation* (istismar) kelimelerinin birleşmelerinden oluşan bu yeni alt-tür, adından da anlaşılacağı üzere Afrika kökenli Amerikalıların ilgisini çekecek çeşitli konuları kullanıp, onları bir şekilde istismar ederek seyirci çekmeyi amaçlıyordu. Bu furyanın temelinde 60'larda ortaya çıkan ve o döneme kadar kendi kültürlerini konu alan – ve genelde Sidney Poitier'ın başrolünü oynadığı – *mainstream* filmlerden tatmin olmayan Afro-Amerikalıların, prodüksiyonundan yönetimine kadar her şeyini üstlendikleri bazı bağımsız filmler vardı. Örneğin, 1971 tarihli *Sweet Sweetback's Badasssss Song* adlı filmde Melvin Van Peebles filmin prodüktörü, yönetmeni ve başrol oyuncusu olmasının yanısıra müziklerini de yapmıştı. Bu filmler ilk başta istismar sinemasının bir örneği olmaktan çok, Afro-Amerikalıların hayatını tüm gerçekleriyle yansıtma amacı güdüyordu. O dönemde yükselen ırkçı tavra karşı *Black Panthers* (Kara Panterler) gibi Afro-Amerikalı gruplar silahlı direnişi öneriyor ve uyguluyorlardı. Bu filmlerdeki karakterler perdede bir nevi 'Tom Amca' rolü oynayan Poitier'in (1) tersine, genç Afrika kökenli Amerikalılara özdeşleşebilecekleri rol modelleri sunmayı başarmıştı. Bu ilk dönem bağımsız filmlerin çektiği ilgiyi fark eden MGM, bu ilgiden para kazanmak için 1971 yılında *Shaft*'ı çevirdi. *Blaxploitation* furyası böylece başlamış oldu. Gençler seksî, küfürbaz ve kavgacı John Shaft'ın Afro saçları ve favorileriyle birlikte, davranışlarını da taklit etmeye başladılar. Irkçılık karşıtı politik tavrıyla da dikkat çeken bu filmden kâr eden MGM, iki devam filmi daha yaptı (2).

İlk başlarda sadece suç öyküleri anlatan aksiyon filmlerinden ibaret olan *blaxploitation*, her iyi istismar akımının yapması gerektiği gibi başka türlere de el attı.

İlk başlarda sadece suç öyküleri anlatan aksiyon filmlerinden ibaret olan *blaxploitation*, her iyi istismar akımının yapması gerektiği gibi başka türlere de el attı: kung fu, western, bilim-kurgu ve tabii ki korku. *Blaxploitation* korku filmlerinin büyük ihtimâlle ilki, William Crain'in yönettiği *Blacula* (1972) idi. "Dracula'dan Daha Ölümcül" sloganıyla piyasaya sürülen filmin afişinde "Cehennemin yankılı koridorlarından geliyor, saf korkunun şeytanî güçlerine sahip doğaüstü bir yaratık, Daha önce katlanılanlardan daha aşağılayıcı bir köleliğin sonsuz mahkûmu" yazmasının yanısıra, "O Siyah! O Güzel! O Blacula!" sözleri dikkati çeker. Bu 1920'lerdeki Harlem Rönesansıyla başlayan "Siyah Güzeldir" söyleminin bir uzantısıdır. Langston Hughes gibi Afrika kökenli şair, yazar ve sanatçıların başlattığı bu hareket doğrultusunda, Afro-Amerikalılar kendileriyle ve kültürleriyle gurur duymaya başlamışlardı.

Blacula, Afro-Amerikalıların 20. yüzyıldaki durumlarını resmetmekte bu kadarla da kalmaz. Filmin açılış sekansı oldukça manidardır. Yıl: 1780 Yer: Dracula Şatosu, Transilvanya. Kont Dracula (Charles Macaulay) Afrika'dan gelen Prens Manuwalde (William Marshall) ve eşi Luva'yı (Vonetta McGee) ağırlamaktadır. İlk kez 'kara kıta'dan misafirleri gelmiştir ve mutluluğunu dile getirir. Manuwalde insanlarının köklü kültürlerini tüm uluslara tanıtmak istemektedir. Luva'nın söylediğine göre, o "insanlarımızın gururunun kristalleşmiş hâlidir." Sonra da asıl geliş sebeplerini açıklamak üzere Dracula'ya, Afrika'dan getirdiği bir mektubu verir. Dracula okur: "Köle

ticaretini tümüyle durdurmak mı? Ama bu gerçekdışı. Ben köleciliğin faydalı olduğunu düşünüyorum." Manuwalde, "Barbarlığın faydalı olduğunu mu düşünüyorsunuz?" der kızgınlıkla. Dracula bunun sadece kölelerin bakış açısından barbarlık olduğunu söyler ve aslında Luva gibi bir köleye sahip olmak da hoşuna gidecektir. Afrikalı prensin bunu bir iltifat olarak alması gerektiğini düşünmektedir. Kendisini hayvan olmakla suçlayan Manuwalde'ye ise ormandan gelenin o olduğunu söyler. Bunun üzerine Manuwalde ve Luva kalkmaya yeltenirler. Ama Dracula adamlarını çağırarak onları yakalatır. Manuwalde'yi boynundan ısırarak kanını emer, onu bir tabuta kilitler ve bir "cehennem azabıyla" lanetler: "Seni kendi adımla lanetliyorum. Bundan sonra adın... Blacula! Vampir, yaşayan iblis." Manuwalde tabutta kilitli kalıp, tek arzu duyduğu şey olan insan kanından mahrum kalacaktır. Luva ise "kara teni çürüyene kadar" tabutun durduğu zindanda kalmaya mahkûm edilir.

Manuwalde, Sivil Haklar Hareketiyle başlayan afro-merkezci bakış açısını temsil etmektedir. Etnik bir bilinç kazanmaya başlayan Afro-Amerikalılar, Afrika'nın kültürel mirasını kendi kültürle-

"Ben köleciliğin faydalı olduğunu düşünüyorum."

riyle birleştirmeye çabalamışlardır. Bu hareket, dış görünüşe de yansımıştır. Afro saçlar, filmde Luva'nın giydiği gibi geleneksel Afrika kıyafetleri ve Manuwalde gibi Afrikalı isimleri yaygınlaşmıştır. Afrikalı prensin köleliği kaldırma isteği de bir bakıma 60'lı yıllarda Afrikalı Amerikalıların beyazlarla eşit haklara sahip olma isteklerine paralel düşmektedir. Manuwalde ise Martin Luther King – ya da belki daha çok Malcolm X – gibi bir Sivil Haklar Hareketi lideri olarak düşünülebilir.

Aristokrat bir 'beyaz' olan Kont Dracula ise tüm ırkçılığıyla baskın kültürü temsil etmektedir ve toplumdaki 'üstün' konumunu kaybetmek gibi bir niyeti yoktur. Manuwalde'nin kanını emmesi açık bir biçimde Afro-Amerikalıların geleneksel bir şekilde sömürüldükleri şeklinde okunabilir. Ama bu ısırık iki taraflı bir metafor olarak görülmelidir.

Dracula'nın ısırığıyla bir vampire dönüşen Manuwalde'nin, baskın kültürün etkisi altında asimilasyona uğramış olduğu düşünülebilir.

Açılış sekansının ardından yüksek tempolu bir funk şarkısı eşliğinde, keskin çizgilerin ağırlıklı olduğu siyah, beyaz ve kırmızı renklerden oluşan pop-art etkilenimli bir jenerik başlar. O dönemdeki diğer polisiye *blaxploitation* filmlerini andıran bu başlangıç filmin sonraki kısmı hakkında ipucu verir gibidir... Yer: Transylvania. Zaman: Günümüz (1972). İki (eşcinsel) iç dekoratör, Dracula'nın şatosundaki eşyaları Amerika'da satmak amacıyla satın alırlar. Bu dekoratörlerden biri Afro-Amerikalı (saçları da afrodur), diğeriyse sarışın mavi gözlü bir beyazdır (3). Amerika'daki depolarına gelip Blacula'nın tabutunu açarlar. Bu arada beyaz olanın kolu kanar. Tabutundan çıkan Blacula, kanın kokusunu alarak hemen onun koluna yapışır. Kendisini engellemeye çalışan afro saçlı dekoratöre – adı Bobby'dir – önceleri ısrarla saldırmasa da bu sadece diğerinin kanı bitene kadar sürer.

Dracula'nın ısırığıyla bir vampire dönüşen Manuwalde'nin, baskın kültürün etkisi altında asimilasyona uğramış olduğu düşünülebilir. Afrika'nın köklü kültürünün ateşli savunucusu ve kölelik karşıtı olan Afrikalı prens, artık kendi ırkından olanların kanını tıpkı beyaz Kont Dracula gibi acımasızca emmektedir. Hatta filmde beyaz dekoratör dışında kanını emdiği kişiler genelde hep Afrika kökenli olanlardır. Ayrıca daha sonra bir gece klübünde Fransızca konuştuğuna ve Fransız şampanyası ısmarladığına şahit oluruz. Bu şu şekilde yorumlanabilir. Kendisi asla bir köle olmamış olan, üstelik ülkesinde aristokrat sınıfa mensup olan Manuwalde, en başından beri samimi bir sivil haklar savunucusu olmamıştır zaten. Halkın içinden, sokaktan gelmemektedir. O yüzden Afro-Amerikalıların gerçek sorunlarını hiçbir zaman tam olarak anlayamaz. Onlarla aynı sınıftan değildir ve kendini, bir bakıma, aşk ve şampanya gibi küçük burjuva zevklerine adamıştır. Bram Stoker'ın *Dracula* romanının, aristokrasinin çöküşünü, yıkık şatolar ve kötü niyetli aristokratlar metaforuyla göstermeye çalışan gotik edebiyatın bir temsilcisi olduğu düşünülürse bu bakış açısı kuvvetlenecektir.

Bu durumda Blacula, Afro-Amerikalı izleyicilere tam olarak özdeşleşebilecekleri bir rol modeli olabilmekten acizdir. Film onun yerine daha özdeşleşilebilir bir karakter olan Doktor Gordon Thomas'ı (Thalmus Rasulala) sunar. Doktor Thomas, boynunda diş izleriyle bulunan cesetlerin ardındaki gizemi araştıran bir adli tıp dedektifidir. Bu cesetler teker teker ortadan kalkmaya başlayınca gizem de artar. Doktor Thomas, çevresindeki beyazlar da dahil olmak üzere, herkese biraz üstten bakan bir otorite figürüdür. Beyaz polis Teğmen Peters'a (Gordon Pinsen) bu dava hakkında ne yapıp ne yapmaması gerektiğini o söyler. Morgda çalışan beyaz görevli Blacula'nın öldürdüğü Afrika kökenli taksici kadın için "herhalde kendi kaşınmıştır" dediğinde ona kötü kötü bakar ve bir kahve getirmesini 'emreder'. Filmin bir yerinde Teğmen Peters bu ölümlerin ardında *Black Panthers* grubunun olabilme ihtimâlini öne sürdüğünde, alaycı bir tavırla Panterlerin iki 'i.ne' dekoratörün ölümüyle ilgilenmeyeceğini söyleyerek ve (çoğu Afrika kökenli olan) cesetlerin tek tek ortadan kaybolmasında Peters'a, polislerin "siyahlarla ilgili meselelerde" daha dikkatsiz davrandığını imâ ederek politik tavrını dile getirmiş olur ve büyük ihtimalle Shaft kadar olmasa da filmin hedef kitlesi tarafından beklenen ilgiyi görmeyi başarır.

Film, Blacula'nın iki yüz yıl önce Dracula'nın zindanında ölmüş olan eşi Luva'nın reenkarnasyonu olan Tina'yla (Vonetta McGee) karşılaşmasıyla devam eder. Manuwalde ve Tina birbirlerine aşık olurlar. Ama Tina, Doktor Thomas'ın eşi Michelle'in (Denise Nicholas) kardeşidir. Okuduğu birtakım okült kitaplardan vampirler hakkında bilgi edinen Thomas'ın bu olayları başlatanın Manu-

walde olduğunu anlaması uzun sürmez. Onun tabutunu sakladığı depoyu tespit edip, orada bir grup yeşil suratlı ve rengârenk giysili vampirle savaştıktan sonra, Manuwalde'nin tabutunu başka bir yere taşıdığını anlarlar. Bu arada Manuwalde hipnotik güçleriyle Tina'yı kendine çekmeye başlamıştır. Tina, Manuwalde'nin vampir olduğunu biliyordur ama bu ona olan aşkını değiştirmez. Polis ekipleri onları bir binada sıkıştırır ve bir polis yanlışlıkla Tina'yı vurur. Bunun üzerine Manuwalde Tina'yı kurtarmak için onu ısırır. Doktor Thomas da Tina'nın kalbine bir kazık çakarak onu öldürür. Çok öfkelenen Blacula tüm polisleri öldürür. Sıra Thomas'a geldiğindeyse, Thomas bir haçla onu durdurmaya çalışır. Ama Blacula "ona gerek yok" der ve güneş ışığına çıkarak intihar eder.

Genel anlamda, yarasaya dönüşmek, haçtan ve güneşten korkmak, aynalarda ve fotoğraflarda görünmemek gibi vampir literatürünün bazı trüklerine uysa da, Blacula bir korku filminden çok bir *blaxploitation* polisiyesidir. Filmde korkunç olması gereken - vampirlerin ortaya çıktığı - sahneler korkunç olmaktan uzak, hatta gayri ihtiyarî bir şekilde komiktir. Rengârenk giysili ve oradan oraya atlayan vampirler seyircide bir gizem ya da korku duygusu uyandırmaz. Elbette bu, türün yapısı gereği yapılmış bilinçli bir tercih olabilir. Blacula'nın göründüğü sahnelerde kullanılan tema müziği ise izleyiciyi germeye çalışsa da pek başarılı olamamaktadır. Tüm film boyunca eğlenceli bir aksiyon filmi atmosferi yaratan funky ve groovy müziklerin etkisi altında kalan seyirciyi korkutmak pek mümkün olmaz.

Blacula günümüz seyircisinin sempati duyabileceği anti-kahraman vampirlerden biridir. Duygusaldır, aşık olur ve filmin sonunda öldüğünde seyirci onun için üzülür. Ama 70'lerdeki Afro-Amerikalı seyirci kitlesi için aynı durum geçerli değildir. Ortada üzücü bir aşk hikayesi vardır. Ama filme, ait olduğu alt tür ve hedef kitlesi çerçevesinde bakarsak, bu tip filmlerde içten içe kendi politik bakış açılarını haklı çıkaran öğeler arayan izleyicinin aradığını Manuwalde'de değil Thomas'da bulduğunu görürüz (4). Bu yüzden Manuwalde'yi izleyicinin yakınlık duyduğu bir anti-kahraman olarak görmek mümkün değildir.

Tüm bunlar göze alındığında diyebiliriz ki, *Blacula* tüm vampirlerin, hatta

tüm canavarların beyaz olduğu bir geleneği, Afro-Amerikalı kültürüne uygulayarak oldukça yenilikçi bir bakış açısı getirmiş ve yepyeni bir çığır açmıştır (Hemen ertesi yıl gelen devam filmi *Scream, Blacula, Scream*'in yanısıra 1973 tarihli *Blackenstein ve* 1976 tarihli *Dr Black, Mr Hyde* gibi filmlerin çekildiği de kaydedilmektedir). Ama öte yandan siyahların kültürünü yansıtmak ve temsil etmek gibi hedefleri varmış gibi görünen bu film ve 1975'te büyük ölçüde sona eren tüm bu alt türün aslında kendi izleyicisini sömürerek bir bakıma onlara ihanet ettiği de dikkate değer bir argüman olarak düşünülebilir.

Tüm film boyunca eğlenceli bir aksiyon filmi atmosferi yaratan funky ve groovy müziklerin etkisi altında kalan seyirciyi korkutmak pek mümkün olmaz.

Notlar:

(1) Her ne kadar Poitier da Mr Tibbs karakteriyle bu mecrada akıma çabası gösterdiyse de hiçbir zaman Roundtree kadar 'hip' ve 'groovy' olamamıştır.

(2) Daha sonra başka *Shaft* filmleri de yapıldı tabii. Bunların sonuncusu başrolünü Samuel L. Jackson'ın oynadığı versiyondu.

(3) Irklararası eşcinsel bir berbaberlikleri olması, dönemin cinsel özgürlük ortamının filme yansıması olsa gerek. Benzeri bir durum seksenlerin slasher filmlerinde büyük ihtimalle ölümle cezalandırılırdı. Burada ise söz konusu ikili boyunlarındaki ısırık sayesinde yeşil suratlı bir çift vampir olmakla sıyrılıyorlar.

(4) Öte yandan eşitlik isteyen bir azınlık grubuna hitap eden bir film olarak *Blacula*'nın, hiç politik doğruluk gibi bir kaygısı olmadığı da dikkat çeker. Filmde Thomas da dahil olmak üzere pek çok insan, eşitlik isteyen bir başka azınlık grubunun mensubu olan iki eşcinsel dekoratörü 'ibne' gibi fazlasıyla aşağılayıcı bir sözcükle tanımlamakta hiçbir sakınca görmezler.

psycho-sonrası amerikan korku sineması 4

dehşet oyununun dönüşü *scream* ve yeni stalker

Orhan Anafarta

...hepsi birbirinin aynısı. Salak bir katil rol yapmayı beceremeyen iri-memeli bir sarışına musallat olur ve bu kız ön kapıdan fırlayıp kaçmak yerine evin üst kattaki odalarından birine sığınır. Resmen aşağılayıcı...

Sidney Prescott (Neve Campbell)
Scream (1996; senaryo: Kevin Williamson)

Bu yazı dizisinin daha önceki bölümlerinde de belirttiğim üzere, sınırlarını net bir şekilde tanımlayabildiğimiz *stalker* türü 80'lerin ilk yarısında ortadan kaybolmuştur.(1) *Stalker*ın sahneden çekilişini izleyen yıllarda perdelere ve ekranlara yansıyan korku filmleri türün çeşitli unsurlarını gelişigüzel kullanmış olsalar da bu durum *stalker*ı bütünüyle geri getirmeye yetmemiştir. *Halloween*'in gösterime girdiği tarihe (1978) referansla, *stalker*'ın gerçek anlamda dirilmesi neredeyse 20 sene almıştır - tıpkı sapık-katil Michael Myers'ın çocukluğunun geçtiği kasabaya 20 sene sessiz kaldıktan sonra geri dönüşü gibi. 90'ların 'yeni *stalker*'ının en önemli özelliği kendi-üzerine-düşünen (meta-kurgusal) ve parodik bir metin olmasıdır.(2) Aslında, yeni *stalker*ı 90'lar sinemasını etkisi altına alan genel bir parodi furyası içerisinde algılayarak incelemek de mümkün. Bu furyanın özellikle korku filmlerini ciddi bir şekilde şekillendirdiğini görüyoruz. Yeni yetenek senaryo yazarı Kevin Williamson tarafından yazılmış olan bir dizi parodik korku filmi arasından sıyrılıp büyük bir popülerlik kazanan *Scream* (*Çığlık* - Wes Craven, 1996) ve onu takip eden iki devam filmi, yeni *stalker* türünün en saf örnekleri olarak ele alınabilirler. *Scream* üçlemesinin her bir bölümü, klasik *stalker* anlatısının klişeleşmiş unsurlarını yeni bir 'niyet' ile yeniden ele almış ve tekrardan su yüzüne çıkarmıştır.

Yeni *stalker*ı 90'lar sinemasını etkisi altına alan genel bir parodi furyası içerisinde algılayarak incelemek mümkün.

*Stalker*ın parodik bir metin olarak geri dönmesinin birden fazla sebebi olduğu kanısındayım. Bu diriliş, sinemaseverlerin meta-kurgusal hikâyelerden zevk almalarına yolaçan bir dizi olgunun bileşke sonucudur. Bu noktada ilk ele alınması gereken konu 90'lı yıllarda 'oyun' kavramının eğlence sektörünü giderek artan bir güç ve popülerlik ile etkisi altına almasıdır. Kitlelerin etkileşim ve oyuna merakının artması yazar ve yapımcıların *stalker* anlatısını yeniden gözden geçirmesine yolaçmıştır; bu da gayet anlaşılır bir durum zira daha önceki yazılarımda da belirttiğim gibi *stalker* sinema tarihinin oyuna en yatkın anlatı türüdür. Bu durumda, yeni *stalker*ı 90'ların oyun ve film endüstrilerinin birbirine entegre olma çabası bağlamında değerlendirebiliriz. Bu iki mecranın birbiri içine girmesi 90'larda 80'lere kıyasla çok daha 'fiziksel' bir dönüşüm olarak kendini gösteriyor. Diğer bir deyişle, 80'lerin *stalker* oyunu fenomenini izleyicilerin niyetlerine ve alımlama tercihlerine atfedebiliriz (Barthes'ın 'sapkın tepki' dediği olgu); fakat özellikle 90'ların ikinci yarısı oyunlar ve filmlerin taammüden birbirleri ile kaynaşma çabalarına sahne olmuştur. Video oyunu tasarımcılarının, filmleri esin kaynağı olarak aldıkları bilinir; 90'larda bunun tersinin gerçekleştiğini görüyoruz: birçok popüler video oyunu aksiyon filmi olarak sinema perdelerine yansımıştır.(3) Bununla birlikle, dijital teknolojinin giderek gelişmesi ve ucuzlaması sonucu oyun-film melezi interaktif CD-ROM programları türemiştir. Böyle bir program aracılığıyla kullanıcı, karmaşık bir anlatı içinde bir oyuncu olarak varolabilmekte ve ekranda izlediği olayların akışını bilgi ve becerisi doğrultusunda değiştirebilmektedir. Klasik *stalker* oyununda izleyicinin bil-

gisi/kültürü oranında filmi etkilediği yanılsaması bu yeni dijital film/oyunlar sayesinde bir yanılsama olmaktan çıkmıştır.

Bu gelişim bağlamında, kendi-üzerine-düşünen filmlerin de sinema ve oyun mecralarını içiçe geçirdiği kanısındayım. Bir anlatının kendi üzerine düşünmesi doğrudan 'oyuncu' bir harekettir. Bu noktada yeni *stalker*ın bu stratejiyi oyun yönünde nasıl kullandığına biraz daha yakından bakmakta fayda var. Yeni *stalker* iki metni içiçe geçirmektedir: geçen sayıdaki yazımda bahsettiğim oyun kurallarını içeren birincil/klasik *stalker* metni ve bu metnin üzerine konuşan ikincil (parodik) metin. Yeni *stalker*ın parodik metni hem eski hem de yeni *stalker*ı aynı tür içinde varolan sinemasal oyunlar olarak sunmaktadır. Diğer bir deyişle, yeni *stalker* olarak adlandırdığım film türü hâlâ bir *stalker*dır; halbuki meta-kurgusal stratejiler kullanıp kendisi ve diğer filmler hakkında yorumlar yapan birçok film bu eleştirel tavrı yüzünden komedi veya taşlama kategorisi içine düşmüştür. Kendini, ait olduğu klasik türün sınırları içinde tutan yeni *stalker* parodik bir takım numaralar ile izleyicisinin bilgi/kültür birikimini test etmesine yolaçar ve böylece 80'lerin *stalker* oyununu biraz dolambaçlı bir yolla da olsa geri getirir. Fakat, 80'lerdekinden farklı olarak, bu sefer film izleyiciyi parodik teknikler aracılığıyla 'doğrudan' oyuna çağırmaktadır - yani işi şansa bırakmaz.

Bütün bunlar elbette ki 90'ları etkisi altına alan yeni bir medya kültürünün varlığına işaret ediyor. Yeni *stalker*, izlediği filmler konusunda çok kültürlü bir kitle sayesinde varlığını sürdürebilmektedir. Yazımın bundan sonraki bölümünde özellikle yeni *stalker* türünün en tipik örneği olan *Scream*'e daha yakından bakarak bu noktaya kadar kısaca giriş yaptığım kavramları netleştirmeye çalışacağım.

Yeni yetenek Kevin Williamson ve *Scream* (1996)

Yeni *stalker* fenomeni büyük ölçüde senaryo yazarı Kevin Williamson etrafında dönmektedir. *Scream* ile büyük bir çıkış yapmasını takiben aynı çizgide bir dizi korku filminin senaristliğini yapan Williamson, 'ihtisası *stalker* olan korku filmi ikonolojisti' olarak kendini kabul ettirmiştir. Bugün 37 yaşında olan senarist 80'lerin ilk yarısındaki *stalker* oyunu furyasını ilk elden deneyimlemiş ve sinema salonlarında patlak veren gürültülü oyunlara bizzat katılmıştı (Broeske). Bu durumda, kendi-üzerine-düşünen bir *stalker* yazmak için Williamson'ın izleyici alımlaması konusunda tez yazması ya da derin film anlatısı analizlerine girmesi gerekmedi. Yeni *stalker*larla ilgilenen web sitelerinin Williamson-trivia olarak başlıklandırdığı bir çok linkin altında da belirtildiği gibi, genç yazarın başından geçen 'ürkünç' bir olay ona 80'lerin *stalker* filmlerini anımsatıp "korkunç film" (*Scary Movie*) isimli bir senaryo yazması konusunda ilham vermişti - daha sonra bu filmin başlığı *Scream* olarak değişecekti (Krantz). Bu ürkünç olay şöyle anlatılıyor: Stüdyo dairesinde yalnız başına yaşayan Williamson bir gece mutfağından gelen tuhaf bir gürültü ile irkilir. Ne olduğunu anlamak için içeri gidip ortalığı kolaçan eden genç yazar, mutfak penceresinin hafif aralık olduğunu farkeder - halbuki daha önce o pencereyi kapatmış olduğundan emindir. Huzuru kaçan Williamson cep telefonuna sarılıp en yakın arkadaşlarından birini arar, bir yandan da öteki elinde kocaman bir kasap bıçağı tutmaktadır. İki arkadaş 'katilin nerede olabileceği' ve 'ondan en kolay nasıl kaçılıp kurtulunabileceği' konusunda muhabbete başlarlar. Kısa bir süre içinde Williamson'ın huzursuzluğu geçer ve bu tuhaf telefon konuşması klasik *stalker* filmleri konulu bir tür bilgi yarışı haline gelir. Büyük ölçüde *stalker* kuralları (bkz. bir önceki sayı) konusu üzerine odaklanan bu muhabbeti daha sonra Williamson bir film senaryosu haline getirir.

Huzuru kaçan Williamson cep telefonuna sarılıp en yakın arkadaşlarından birini arar, bir yandan da öteki elinde kocaman bir kasap bıçağı tutmaktadır.

Bu anektod iki açıdan önem taşıyor. Öncelikle 80'lerin *stalker* fenomeninin ne derece yoğun bir etki yapmış olduğunun farkına varıyoruz; öyle ki, aradan geçen 20 sene bir zamanların genç korku filmi meraklılarının *stalker* kurallarını unutmasını sağlayamamış. Bunun dışında, Williamson'ın başından geçen bu olay yeni *stalker* anlatısının üzerine kurulu olduğu temel prensibi çarpıcı bir şekilde özetliyor: Williamson sinirini bozan olay karşısında 'bir sapık-katilin kendisine musallat olduğu' şeklinde hayalî bir senaryo yaratır ve *stalker* filmleri hakkındaki 'bilgisini' kullanarak bu hayalî tehdidi bertaraf eder. Yeni *stalker* fenomeni üzerine çalışan nadir akademisyenlerden olan Steven Schneider'e göre, Williamson'ın gündelik hayatın gerilimli

I Know What You Did Last Summer

bir âni ile halleşmek için kullandığı bu metod yeni *stalker*ın özünü teşkil etmektedir: 'eğer başın dertte ise, içine düştüğün filmin kuralları hakkında sahip olduğun bilgi birikimine başvur'. Schneider şöyle devam ediyor: "Zira bu bilgi birikimi, seni köşenin ardında bekleyen kişi ya da mutfaktaki tıkırtıya sebep olan şey ile yaşayacağın olası karşılaşmaya hazırlar. Böylece, korkmak için daha az neden kalır, ama tabii ki tehdit ortadan kalktığı için değil - tehdidin ne olacağı konusunda bir fikir sahibi olduğun için. Böylece kendini koruyabilir, hatta tehdit unsurunu belki de ortadan kaldırabilirsin" (Schneider 2000, s. 82). Williamson'ın kendini içinde bulduğu sahne, edebiyat kuramcısı Mark Currie'nin de ısrarla vurguladığı bir sosyal olguyu örnekliyor: hayatımız giderek artan bir hızla kurgusal/hayalî dünyalar tarafından istila edilmektedir ve bunun bir sonucu olarak da kendimizi sürekli bir filmin (ya da oyunun) içindeymiş gibi hissetmekte ve bu yönde davranmaktayız. Bu saptamayı 90'ların yeni *stalker*larında birebir gözlemleyebiliriz: birçok sahnede karakterler kurgusal bir dünya içinde yaşadıklarının ve bu dünyanın sinemasal kurallar ile yapılandığının farkında olduklarını ya açıkça ya da îma yoluyla belirtirler.

Eğer başın dertte ise, içine düştüğün filmin kuralları hakkında sahip olduğun bilgi birikimine başvur.

Bu 'farkındalık' durumu Williamson'ın bütün senaryolarında farklı derecelerle karşımıza çıkıyor. Hayatın sinemasallığı konusunu aslî mesele olarak ele alan, film meraklısı karakterlerin replikleri aracılığıyla her daim kendi-üzerine-düşünen *Scream* serisi dışında, Williamson'ın diğer korku filmleri de türün temel ikonografisi konusunda değişen ölçülerde 'farkındalık' sergiliyorlar. Williamson filmografisinde klasik *stalker* metnini birebir taklide en çok yaklaşan senaryo *I Know What You Did Last Summer* (*Ne Yaptığını Biliyorum*, Jim Gillespie, 1997). Hikâye, elinde balıkçı kancası taşıyan bir sapık-katil tarafından takip edilip öldürülen bir grup gencin etrafında dönüyor. Tipik bir *stalker* olmaya oldukça yaklaşsa da *I Know What You Did Last Summer* iki önemli farkındalık unsuru sergileyerek kendini yeni *stalker* türüne dahil ediyor. Öncelikle, filmin adı ("geçen yaz ne yaptığını biliyorum!") tipik *stalker* katilinin tekrarcı öldürme eyleminin arkasındaki motivasyonu doğrudan bir önerme haline getiriyor: geçmişte gerçekleşen bir travma sapık-katilin katletme güdüsünü hayata geçirir (bu filmde de bir grup sorumsuz genç arabayla sürat yaparken bir yayaya çarparak onu 'galiba' öldürürler ve bu durumu bir sır olarak saklarlar, ta ki...). Filmdeki diğer yeni *stalker* unsuru da açılış sahnesinde kendini gösteriyor: kumsaldaki ateş etrafında toplanmış bir grup genç birbirlerine ürkünç şehir efsaneleri anlatarak muhabbete başlıyorlar. Muhabbet yavaş yavaş bu hikâyelerin 'gerçekliği' ve ne kadar ciddiye alınmaları gerektiği konusunda meta-kurgusal bir tartışmaya kayıyor.

Yazarın *Halloween* efsanesini günümüze taşıdığı *Halloween H2O* da (Steve Miner, 1998) kesinlikle bir *stalker* olmakla beraber kendi-üzerine-düşünme ve farkındalık unsurları bağlamında *Scream*'e çok daha yakın bir senaryo. *Stalker*ın babası sayılan *Halloween*'in bu güncel devam filminde(4) Michael, bir çocuk annesi olan ve öğretmenlik yaparak geçimini sağlayan Laurie'ye (Jamie Lee Curtis) yine musallat oluyor. *Stalker* anlatısı akışına aynen riayet eden *H2O*, Michael'ın sırayla kurban alması ve bir yandan da Laurie'ye çeşitli ortamlarda görünmesi şeklinde açılır. Fakat bu sefer Michael'ın karşısında *stalker* kurallarının farkında olan çok daha tecrübeli ve bilgili bir Laurie vardır. Öcü ile girdiği birçok mücadelede Laurie'nin 1978'de yaptığı hatalardan bilinçli olarak kaçındığını görürüz. Büyük final sahnesinde Laurie yeni bir devam filmi olasılığını ortadan kaldırmak için balta ile Michael'in kafasını uçurur (bu aralar gösterime giren *Halloween Resurrection*'a bakarak bunun pek bir faydasının olmadığını söyleyebiliriz).

Williamson'ın meta-kurgusal yazım tekniğini bir de bilim-kurgu/korku melezi *The Faculty*'de (Robert Rodriguez, 1998) konuşturduğunu görüyoruz. Bu filmde bir grup âsi genç, yaşadıkları şehrin aynen *Invasion of the Body Snatchers* filmindeki gibi bir takım uzaylılar tarafından istila edildiğini keşfederler. Akraba ve arkadaşlarının bedenlerine bürünmüş olan bu uzaylılara karşı savaşan gençlerin en güçlü silahı da bilim-kurgu ve korku filmleri hakkında o zamana kadar edinmiş oldukları bilgi birikimidir.

Williamson'ın başlattığı bu meta-kurgusal korku filmi formunu doğmakta olan yeni bir popüler tür olarak algılayan yazar ve yapımcılar anında bu fırsatın üzerine atlayıp üretime geçtiler (80'lerin *stalker* furyasında da aynen böyle olmuştu). Bu atılımın en bilindik örnekleri olarak *Urban Legend* (*Şehir Efsanesi*; senaryo: Silvio Horta; Jamie Blanks, 1998) ve onun devam filmi olan *Urban Legends: The Final Cut*'ı (yazar: Paul Boardman; John Ottman, 2000) gösterebilirim. Her iki film de yeni *stalker* türünün kendi-üzerine-düşünme yöntemini taklit etmiştir. *Şehir Efsaneleri* serisinin yeni *stalker* türünden ayrıldığı en önemli nokta ise 'farkındalık' sergilediği bilgi birikiminin *stalker* kuralları yerine modern şehirlerde gerçekleştiği rivayet edilen ürkünç olaylar olmasıdır. Filmdeki gençler şehir efsane-leri hakkındaki bilgilerini kullanarak, bu mitolojiyi oluşturan hikâyeleri taklit et-mek suretiyle cinayet işleyen bir sapık-katili ortaya çıkarmaya çalışırlar. Bu du-rumda film, izleyicisini de bu konudaki bilgi birikimini zorlamaya çağırmaktadır. Devam filmi *Urban Legends: The Final Cut*' da kendi-üzerine-düşünme durumunun bir basamak daha ileri gittiğini görü-yoruz: olaylar bir grup film öğrencisi ara-sında gerçekleşir ve bu öğrencilerden birisinin final projesi de *Urban Legends* adlı bir korku filmidir.

Bütün bu yeni korku filmleri arasında kendi-üzerine-düşünme, izleyici katılımı ve oyun meseleleri ile en çok hakkını vererek uğraşan ve böylece yeni *stalker*ın babası sayabileceğimiz film *Scream*'dir. *Scream*'in başarısının temel sebebi günümüz sinema izleyicisinin giderek yakınlaştığı bir kültür alanını kullanmasıdır: genelde sinema bilgisi ve özelde korku/*stalker* bilgisi. Burada, dijital teknolojinin çok önemli bir etken teşkil ettiğini de vurgulamak gerek. *Scream* sadece

The Faculty

klasik *stalker* dönemini birebir deneyimlemiş orta yaşlı izleyicilere değil, fakat bu konudaki her türlü bilgiye, yeniden piyasaya sürülen VHS ve DVDler, filmlerle ilgili envai çeşit bilgiler veren web siteleri, tartışma grupları vs. aracılığıyla ulaşmış olan yeni nesile de hitap etmiştir. Meşhur film eleştirmeni Roger Ebert da *Scream*'in popülerliğinin ardında yatan unsurun bu tür bir 'bilgilenme' durumu olduğu kanısında: "Evet, *The Last Picture Show*'daki karakterlerin sinemaya gitmişlikleri vardı; *Clerks* filminin kahramanları videocuda çalışıyorlardı; Bonnie ve Clyde için bile 'sinema izleyicisi' diyebiliriz. Fakat bahsettiğim bu filmler sinemaya gitme *eylemi* ile ilgilenmiştir. Halbuki *Scream*'in ilgilendiği alan sinema *bilgisidir*: *Scream*'deki karakterler bir korku filmi içinde varolmaktadırlar, ve şimdiye kadar birsürü korku filmi görmüş olmalarından dolayı da ne yapıp ne yapmamaları gerektiğini gayet iyi bilirler, ona göre davranırlar." Normalde "klişe" *stalker*larla ilgilenmeyen Ebert, görüldüğü

Uzaylılara karşı savaşan gençlerin en güçlü silahı da bilim-kurgu ve korku filmleri hakkında o zamana kadar edinmiş oldukları bilgi birikimidir.

Urban Legend

Casey (*Scream*)

izleyicinin gözü önünde açıkça tartışmasını takdirle karşılıyor: "*Scream*'in derdi hikâye ile değil; onun derdi kendisiyle; ya da, bir hikâye içinde olduklarını 'bilen' karakterler ile..." Ebert'e göre, *Scream*'in kendi-üzerine-düşünmeci tavrı bir yan-dan da sergilediği aşırı şiddeti daha 'ka-bul edilebilir / meşru' kılmaktadır. Bilgi üzerine yoğunlaşmak suretiyle *Scream*, Ebert'in gözüne *stalker* değil de '*stalker* teorisi' olarak görünmüş olsa gerek.

Gösterime girmesini takip eden 6 ay içerisinde *Scream* Amerika'da 400'den fazla sinema salonunda uzun süre oynayarak büyük bir ticari başarı elde etti.

Scream'in olağanüstü ticari başarısını gözler önüne seren rakamlar, zamanında *Halloween*'in yakalamış olduğu başarıyı çağrıştırıyor. *Scream*'in resmen 'yılın hikâyesi' haline geldiğini iddia eden Chris Nashawaty, bir yandan da bu 102.6 milyon dolar gelir getiren ürünün Miramax firmasını sanat filmleri gösteren seçkin ve küçük salonlardan tıka basa dolan büyük salonlara taşıdığını belirtiyor. Gösterime girmesini takip eden 6 ay içerisinde *Scream* Amerika'da 400'den fazla sinema salonunda uzun süre oynayarak büyük bir ticari başarı elde etti (örneğin, sadece Haziran 27-29 1996 tarihler arasındaki hafta sonu kazancı 181,000 dolar olarak belirtiliyor) ve bu durum karşısında alarma geçen yönetmen ve oyuncular (Neve Campbell, David Arquette, Courte-ney Cox, ve diğerleri) 16 Haziran'da Atlanta'da biraraya gelip devam filmini çekmeye giriştiler. *Scream* fenomenini *Halloween*'inkine benzeten diğer bir unsur da kitlelerin *Scream*'i tekrar tekrar izleme-ye gelmiş olmasıdır. Miramax'ın ikinci müdürü Bob Weinstein *Scream*'in göste-rildiği salonunlardan birindeki festi-val/oyun havasını kokladıktan sonra *Hollywood Reporter*'a söyle demiştir: "bazı izlericiler filmdeki her bir repliği ezbere biliyordu... Normalde filmi ancak 4 hafta izletebilirsiniz, fakat *Scream* 26 hafta boyunca ülke çapında gösterimde kaldı (Robb, s. 182).

Hikâye ve meta-kurgu

Kısa bir sinopsis olarak aktarıldığında *Scream*'in klasik *stalker* anlatısına yakınlığı hemen dikkati çekiyor:

Woodsboro mevkiinin (Allah'ın unuttuğu anonim bir Amerikan kasabası) eteklerinde, lise öğrencisi Casey (Drew Barrymore) ve erkek arkadaşı Steve (Kevin Patrick Walls), kendini hayalet maskesi ve siyah cüppe ardına saklayan elibıçaklı bir sapık-katil tarafından katledilirler. Bu olay, Sidney Prescott'un (Neve Campbell) annesi Maureen'in tecavüz uğradığı ve katledildiği günün yıldönümüne denk gelir. Bu arada, Woodsboro'lu lise öğrencileri tayfasının bir elemanı olan Sidney, annesinin ölümünün yarattığı travmadan dolayı 'cinsî anoreksi'den (cinsellikten tiksinme durumu) muzdariptir (her iki cinsiyeti de doğrudan çağrıştırmayan 'Sidney' ismi kızın aseksüel doğasına referansla seçilmiş olsa gerek. Sidney filmin sonunda, klasik *stalker*ların aseksüel dişi kahramanları gibi, 'final kızı' mertebesine erişecektir).(5) Casey ve Steve'in öldürülmesi Woodsboro'yu paniğe gark eder ve ilgi kasabanın lisesi üzerinde yoğunlaşır. Bu noktadan itibaren film, Sidney, sevgilisi Billy Loomis (Skeet Ulrich), ve arkadaşları Tatum (Rose McGowan), Stuart (Matthew Lillard) ve Randy (Jamie Kennedy) etrafında dönmeye başlar. Nisbeten duygusal ve ciddi bir mizâcı olan Sidney hâriç olmak üzere bu gençler anlamlı işler yapmak yerine vakitlerini aylaklık ederek geçiren sığ karakterlerdir. Fakat bir konuda çok kültürlü oldukları dikkati çeker: korku sineması. Özellikle, bir videocuda tezgahtarlık yapmakta olan Randy *stalker* filmleri konusunda tam bir uzmandır. Randy'nin 'klasik *stalker* ku-

bu kurallar ile kasabadaki cinayetler arasındaki paralelliği görmeye ve böylece katilin kim olduğunu anlamaya çalışırlar. Randy'nin söylemi içindeki en popüler filmin *Halloween* olduğunu da belirtelim. Bu arada, Woodsboro cinayetlerini duyup konuyu medyaya taşımak isteyen ünlü televizyon habercisi Gale Weathers da (Courteney Cox) yayın aracına atlayıp kasabaya gelmiş ve araştırma işine koyulmuştur. Polis, güvenliği sağlamak için sokağa çıkma yasağı ilan eder ve gençler Stu'nun evinde bir moral partisi için toplanırlar (*stalker* katili için ideal bir oyun alanı...). Parti süregiderken katil, gençlerden Tatum'un ve lise müdürü Himbry'nin (Henry Winkler) hakkından gelir. Sonuç olarak, Sidney ve Gale cinayetlerin esrarını çözerler: Stu ve Billy birkaç korku filmi izledikten sonra bu katliamı tertiplemişlerdir. Kapanış sahnesinde Gale Weathers'ı bir kameranın karşısında olayları izleyicilerine aktarırken izleriz; Woodsboro cinayetleri paha biçilmez bir prime-time haberi haline gelmiştir.

Buraya kadar özetlediğim temel hikâyesi bağlamında *Scream*'in *stalker* türüne hiç de aykırı düşmediğini görebiliriz. Yani *Scream*'in eski kanlı-bıçaklı filmlerin kanıksanmış hikâye yapısını çarpıtıp dönüştüren bir metin olduğunu önermek doğru olmaz. Klasik *stalker*ın sinema perdelerinden çekilmesini takiben, birçok korku filmi zaten *stalker* anlatısının her tür unsurunu olası her yönde çarpıtmış ve yeni alternatifler üretmiştir. *Scream*'in hikâye çizgisinde de birtakım yeni buluşlar ve ilginçlikler olduğunu yadsıyamayız ama bunları klasik metinden ciddi bir sapma değil de sadece ufak tefek 'ayarlamalar' olarak görmek daha doğru olacaktır. Özünde bir *stalker* olan Scream'in 'yeni' statüsü, klasik *stalker* (birincil) söylemine paralel çalışan meta/parodik (ikincil) bir söylem ortaya koymasından gelmektedir; ve bu iki söylem film boyunca birbirinden olabildiğince bağımsız işlev görürler.

Büyük ölçüde karakterlerin diyaloglarında kendini gösteren ikincil söylemin hikâye ve olaylara doğrudan müdahale etmeyişine bakarak, *Scream*'in niyetini *stalker* türünü yeniden icat etmek ya da yeni birşeyler üretmek değil, türü 'yeniden canlandırmak' olarak tesbit edebiliriz. Burada edebî meta-kurgular üzerine üretilmiş olan kuramlara kısaca bir gözatmakta fayda var. Mark Currie'ye göre bir meta-kurgunun en tipik unsuru

bir hikâye yaratması ve bu hikâyenin yaratılışı üzerine de önermeler/yorumlar yapmasıdır (s. 43). *Scream* bu tanıma birebir uyan bir anlatıdır: yaratılan hikâyenin üzerine yapılan önerme ve yorumlar (ikincil söylem) karakterlerin konuşmaları aracılığıyla ortaya çıkar. Böylece, Linda Hutcheon'ın da edebiyat bağlamında belirttiği gibi, *Scream* klasik *stalker* anlatısını yeniden bağlamlandırıp güncelleştirir; yani, türü 1990'ların anlayışı içinde yeralacak şekilde yeniden sunar. Yine Hutcheon'ın tanımlamalarını takib ederek söylersek, bu tür bir 'iki sesli' metnin izleyicisine verdiği hazzın temelinde de birincil ve ikincil söylemin arasındaki gel-gitler yatar (s. 32). İzleyici klasik metne yaklaştıkça ikincil söylem, yorumlar yaparak bu yakınlaşmayı kritik bir mesafe oluşturacak şekilde bozar, ve bu oyun anlatı boyunca devam eder.

Scream'in hikâye çizgisinde birtakım yeni buluşlar olduğunu yadsıyamayız ama bunları klasik metinden ciddi bir sapma değil de sadece ufak tefek 'ayarlamalar' olarak görmek gerekir.

Parodik ve meta-kurgusal edebiyat alanında ele alınması gereken diğer bir önemli nokta da Umberto Eco'nun ortaya attığı 'ruhsatlı kural ihlâli' (*authorized transgression*) kavramıdır.(6) Bu bağlam-

Billy, Randy, ve Stu (*Scream*)

Sid ve Tatum (*Scream*)

da, *Scream*, ele aldığı birincil metnin (*Halloween*) kurallarını analiz edip eleştirmektedir ama bu durum son tahlilde *Halloween*'in otoritesini daha da sağlamlaştıran bir saygı ifadesi olarak kendini gösterir. Mikhail Bakhtin'in parodi kuramına baktığımızda yine benzer bir 'saygı' kavramının gündeme geldiğini görebiliriz. Bakhtin'e göre meta-kurgu, parodisini yaptığı metni otantik bir bütün olarak yeniden yaratır ve bu bütünün özgün, tutarlı ve halen geçerli bir iç mantığı olduğunu kabul eder. *Scream*'de bu presibi aynen görselleştiren bir sahne dikkati çekiyor. Stu'nun evinde tek başına kalan film kurdu Randy, videoda *Halloween*'in şu sahnesini izlemektedir: sapık katil Michael, final kızı Laurie'nin (Jamie Lee Curtis) arkasından sinsi adımlarla yaklaşmaktadır ve Laurie bu durumun farkında değildir. Randy, tıpkı 80'lerin *stalker* gösterimleri esnasında sinemada patlak veren izleyici katılımlarında olduğu gibi, Laurie'yi yaklaşmakta olan tehlikeye karşı uyarmak amacıyla televizyon ekranına doğru bağırmaya başlar. Randy bunun son derece tipik ve sinir bozucu bir *stalker* sahnesi olduğunu gayet iyi 'bilmektedir': 'katil kurbanın dibine kadar yaklaşır ama kurban bir türlü o tarafa dönüp de bakmaz'. Bu esnada kahramanımızın da başına tıpatıp aynı şeyin geldiğini görürüz. Hayalet maskesi ve siyah cüppe giymiş olan *Scream* katili, Randy'ye arkadan yaklaşmaktadır ve avazı çıktığı kadar ekrandaki Laurie'ye bağırmakla meşgul olan Randy durumdan bîhaberdir. Sonuç olarak, Randy'nin *stalker* kurallarını hatmetmiş ve tür hakkındaki her tür 'bilgiyi' beynine kazımış olması kendisinin de gâfil *stalker* kurbanı olmasına engel olmaya yetmemiştir. Böylece, ikincil metin (*Scream*), birincil metni (*Halloween*) bir ayna gibi yansıtmak suretiyle kurallarının halen yürürlükte olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Burada *Scream*'in bu basit tekerrür sahnesi ile kalmayıp daha da ileri gittiğini, Randy'nin gafleti karşısında çılgına dönüp yaygara çıkartacak küçük bir *stalker* izleyici kitlesini de anlatısı içine yerleştirdiğini görüyoruz. Televizyon habercisi Gale Weathers ve kamermanı, Stu'nun evine yerleştirdikleri casus kamera aracılığıyla Randy'nin başına geleni izlemektedirler. Weathers ve kameramanın, monitörde izledikleri sahne karşısında aynen Randy'nin *Halloween* karşısında verdiği tepkiyi verdiklerini ve deli gibi Randy'yi uyarmaya çalıştıklarını görürüz. Fakat Randy'nin -tıpkı hayalî bir *stalker* kurbanı gibi- onları duyması imkânsızdır. Bu noktada anlatı yine de Randy'yi ödüllendirir ve dışarıdan gelen birtakım gürültüler ile dikkati dağılan genç, katil saldırmaya fırsat bulamadan odayı terkeder.

Bakhtin'e göre meta-kurgu, parodisini yaptığı metni otantik bir bütün olarak yeniden yaratır ve bu bütünün özgün, tutarlı ve halen geçerli bir iç mantığı olduğunu kabul eder.

Meta-kurgu kuramlarında altı çizilerek belirtilen diğer bir mesele de 'taklit' (*mimicry*) kavramıdır. Bu kavram ile kastedilen, parodik bir metnin parodi yapabilmesi için öncelikle diğer bir metni taklit etmesi gerekliliğidir.(7) Bu bağlamda, *Scream*'in klasik *stalker* anlatısını büyük bir benzerlik derecesi ile taklit ettiğini söyleyebiliriz. Fakat, bu benzerliğe rağmen *Scream* eski *stalker* anlatılarının tı-patıp bir tekrarı da değildir. Filmdeki birtakım unsurların orijinal *stalker* formülünden ufak tefek sapmalar sergilediğini görüyoruz. Bu sapmalar bazı sinema kuramcılarının *Scream*'i *stalker* türünü dönüştüren devrimci bir anlatı olarak algılamalarına neden olmuştur. Daha önce de belirttiğim gibi, *Scream*'in çeşitli unsurlarındaki bu sapmalar aslında sapma değil, sadece ufak tefek 'ayarlamalardır' ve bunların işlevi eski *stalker* anlatısını 90'ların izleyicisinin gözünde daha inandırıcı bir anlatı, dolayısıyla da oynanabilir bir oyun haline getirmektir. Bu noktada, Steven Schneider'in ortaya attığı 'yargı çelişkisi' (*conflict of judgement*) kavramının, bu ayarlamaları anlamakta faydalı olacağı kanısındayım. Schneider'a göre, bir korku filminin tedirgin edici ve tekinsiz duygular yaratmasının arkasında yatan temel strateji, izleyicisini perdede gördüğü olayların 'gerçeklik statüsü' konusunda bir yargı çelişkisine itmesidir.

rirsek: "Bir korku filminin üzerimizde etkili olabilmesi için, her ne kadar olgun, kültürlü ya da akılcı olursak olalım, perdede izlediğimiz olayların gerçekte de 'olabileceğine' dair içimizde bir inancın (/yargı çelişkisinin) doğması gereklidir. Ama dikkat: burada, perdede resmedilenlerin 'gerçek' olduğuna körükörüne inanmamız gibi bir durumdan bahsetmiyorum" (1999). Bu yazı dizisinin ilk bölümünde de belirttiğim gibi, *Psycho*-sonrası korku sineması, izleyiciler üzerinde yarattığı güçlü etkiyi gerçek hayatta olması mümkün olan korkutucu olaylar sunarak sağlamıştır.(8) Klasik *stalker*ın da bu 'gerçeklik' etkisi furyasından ciddi bir şekilde nasibini aldığını ve böylece izleyicisini kolaylıkla dünyası içine çektiğini de aynı yazıda vurgulamıştım. Elbette ki Schneider'in 'yargı çelişkisi' dediği bu strateji zamana göre değişen birşeydir; bir dönemin izleyicisi tarafından gerçekçi olarak değerlendirilen bir sinemasal unsurun, diğer bir dönemde de aynı etkiyi yapması beklenemez. Gerçeklik değerleri, dönemin kitlesinin neleri gerçekçi ve kabul edilebilir bulduğuna göre değişecektir. Bu konuda oldukça bilinçli olan *Scream*, kendisini 90'ların kabul edilebilirlik kriterlerine uydurmayı çeşitli ayarlamalar ile başarmış ve 'saçma sapan bir kanlı-bıçaklı film' olmaktan kurtulmuştur.

Örneğin *Scream*, dişi kahramanı Sidney'nin neden aseksüel bir mizaca sahip olduğuna dair 'mantıklı' bir açıklama sunuyor. Sidney'nin, erkek arkadaşı Billy ile bir türlü cinsel ilişkiye girmek istememesinin sebebi, klasik *stalker* anlatısında olduğu gibi ahlakî bir karar değil, annesinin tecavüz ve cinayetinin yarattığı travmadır. Final kızının filmin sonuna kadar hayatta kalabilmesini doğrudan kızın iffetli oluşuna bağlamak, büyük ihtimalle 90'ların özellikle kadın izleyicileri üzerine çalışmayacak bir anlatı stratejisi olurdu. Zaten filmin sonunda Sidney, Billy ile cinsel ilişkiye girer. Fakat, burada önemle vugulanması gereken, bu cinsel deneyimin Sidney'yi 'cinsel yönden aktif' bir karakter haline getirmeye yetmemesidir; yani, *stalker* anlatısındaki 'bakire kızın hayatta kalması' kuralının bozulduğunu ve *Scream*'in bir devrim yarattığını yine de iddia edemeyiz. Öncelikle, bu cinsel deneyimin perdede tam olarak gösterildiği söylenemez. Önce Sidney'nin isteksiz bir şekilde Billy ile sevişmeye başladığını görürüz; kızın üzerindekileri çıkarttığını gösteren kısa bir çekimin ardından da sahne cinsel ilişkinin bitip çiftin giyindiği bölüme atlar. Anlatı son derece dikkatli bir şekilde, Sidney'nin bu cinsel deneyimden zevk aldığına dair herhangi bir ipucu vermekten kaçınır. Böylece *Scream*, tipik bir *stalker*a yakışacak şekilde aseksüel final kızı unsurunu aynen korur, ama 90'ların izleyicilerinin karşısına 'bakirenin hayatta kalması' gibi çağdışı bir açıklama ile çıkma durumuna düşmeden... Schneider'in 'yargı çelişkisi' stratejisine hizmet eden diğer bir gerçeklik ayarlaması örneği olarak, *stalker* katilinin insanüstü statüsünün *Scream*'de akılcı bir zemine yerleştirilmesini göste-

Gale ve Dewey (*Scream*)

rebilirim. Filmin final sahnesinde sapık katilin aslında iki kişi olduğu ortaya çıkar: Billy ve Stu. Böylece katilin olağanüstü fiziksel gücü ve aynı anda iki farklı yerde olabilme yeteneğine makul bir açıklama getirilmiş olur. Yeni *stalker*ın katili 80'lerde olduğu gibi bir 'öcü' (bogeyman) değildir artık.

Scream'deki bu tür '90'ların gerçekçilik kriterlerine uyum' ayarlamalarına bakmaya devam edersek, sonuç olarak varacağımız en bariz ayarlama, anlatının kendi-üzerine-düşünmesi (meta-kurgu) durumu olacaktır. Roger Ebert ve Steven Schneider'a göre, 90'larda bir filmin kendi filmliğinin (ve diğer filmlerin) farkında olması, sinema tarihinin son 10 yılında gerçekleşen gelişmelerden sonra neredeyse kaçınılmaz bir durum halini almıştır (Schneider 1997, s. 424). Bugünün izleyicisi nasıl final kızının sırf bâkire olduğu için katilden kurtulacağını makul bulmuyorsa, film karakterleri olarak karşısına çıkan 90'lar gençliğinin Michael Myers ve Jason'dan haberdar olmadığına da inanmayacaktır. Bu bilinç ile *Scream*'in,

Scream, dişi kahramanı Sidney'nin neden aseksüel bir mizaca sahip olduğuna dair 'mantıklı' bir açıklama sunuyor.

ikincil metin alanı içerisine mümkün olduğunca çağdaş korku filmi tarihçesi dahil etmeye çalıştığını görüyoruz. Örneğin, final sahnesinden hemen önce Billy, Norman Bates ve Hannibal Lecter'den sözaçarak korku filmlerinin hayali sapık-katillere atfettiği öldürme motivasyonlarının nasıl bir değişim gösterdiğinden bahseder. Sadece sinema tarihi ile yetinmeyen *Scream*, günümüz televizyon haberciliği ve medya konularını da ikincil söylemine dahil etmiştir. Ünlü televizyon habercisi Gale Weathers'ın filmin neredeyse bütün sahnelerinde varlığının hissedilmesi *Scream*'in hikâyesini oluşturan olayların biryandan da çok değerli prime-time haber malzemesi haline geliyor olduğu fikrini iletir.

Sadece sinema tarihi ile yetinmeyen *Scream*, günümüz televizyon haberciliği ve medya konularını da ikincil söylemine dahil etmiştir.

Oyun

Meta-kurguların alımlanması üzerine yazılmış olan kaynaklarda izleyicinin bilgi/kültür birikiminin alımlama sürecindeki en önemli unsur olduğu daima vurgulanır. *Scream*'in, izleyicisini nasıl bir oyuna çağırdığı meselesine baktığımızda bu bilgi/kültür birikimi kavramının daha da bir önem kazandığını görüyoruz. Bu yazı dizisinin önceki bölümlerinde de belirttiğim gibi, 80'lerin *stalker* oyunu izleyicinin *stalker* kuralları hakkında bildikleri üzerinden çalışan bir tür 'beklentiler oyunu' idi. Aynı filmi tekrar tekrar görmüş olan bir grup tecrübeli *stalker* izleyicisi perdedeki karakterlere uyarı nidaları savurup kendi aralarında da konuşarak(9) film izleme deneyimini bir tür oyun haline getiriyorlardı. Bu süreci, bilgili/kültürlü izleyicinin, filmi oyuncu bir niyete alet ederek kullanması/dönüştürmesi olarak tarifleyebiliriz. Bu noktada, *Scream*'in yeni *stalker* olarak farkı, bilgi/kültür meselesini doğrudan hedefleyip anlatısının meşru bir parçası yapmasıdır. Yani, izleyici ile oyun oynama niyeti *Scream*'in anlatısına fiziksel olarak işlenmiş bir unsurdur ve izleyiciden beklenen oyunculuk becerisi de genelde sinema, özelde *stalker* bilgisine sahip olmaktır. *Scream*'de, eski ve yeni *stalker* arasındaki bu farkı en çarpıcı şekilde ortaya koyan hikâye parçası olarak videocu Randy'nin arkadaşlarına *Halloween*'i izlettirmeden önce ayağa kalkıp *stalker* kuralları hakkında konuştuğu sahneyi gösterebilirim. Randy, filmi topluca izlemeye başlamadan önce arkadaşlarının temel *stalker* kuralları hakkında bilgi sahibi olmalarını istemektedir zira bu kuralların bilinmemesi durumunda film ile ilişkiye girmek ve dolayısıyla *stalker* oyununu oynamak mümkün olmayacaktır. Aslında Randy'nin söylemi sadece *Halloween*'e değil *Scream*'e de yönelikdir; genç video kurdu bir yandan klasik *stalker*ın zamanında oynanmak için yaratılmış bir metin olduğunu hatırlatırken bir yandan da 90'lar izleyicisinin *Scream*'i de benzer bir alımlama biçimi içerisinden izlemesini önermektedir. Bu sahneden kısa bir süre sonra, yukarıda da anlattığım gibi, Randy'nin *Halloween* ile oynadığını, ekrana bağırarak Laurie'yi uyardığını görürüz. 80'ler *stalker* oyununun bu mükemmel temsili esnasında, *Scream*'in sapık katili, Michael'in Laurie'ye yaptığı gibi Randy'nin arkasında beliriverir; bu noktada *Scream*, izleyicisinin aynen Randy'nin yaptığını yapmasını istemektedir: ekrana bağırarak Randy'yi uyarmasını.

Scream'in bir film ve oyun olarak ilişkilendiği bilgi/kültür birikimine iki açıdan bakabiliriz: karakterlerin sahip olduğu bilgi/kültür (diğer bir deyişle, anlatıda çoğunlukla diyaloglar aracılığıyla ortaya çıkan ikincil/parodik söylem), ve *Scream*'i izleyen gerçek izleyicilerin sahip olduğu bilgi/kültür. Kevin Williamson'ın senaryolarındaki liseli karakterlerin en bariz özelliği, 80'lerin *stalker* furyasını birinci elden yaşamış, daha sonra da medyanın hayatımızda gittikçe artan etkisini erişkin bireyler olarak gözlemlemiş X kuşağı (*generation-X*) insanları gibi konuşmaları ve davranmalarıdır - yani Williamson'un yaşındaki (37) insanlar gibi... Schneider bu durumun 90'lar gençlerini etkisi altına alan "kendinin ve kültürünün farkında olma" halinin

kaçınılmaz bir sonucu olduğu kanısında (2000, s. 85). Edebiyat kuramcısı Mark Currie'ye göre de bu farkındalık durumunun esas sebebi insanların giderek hayatın bir tür oyun olduğunun ve sürekli birtakım rolleri oynayarak yaşama katıldıklarının farkına varmaları; bu bağlamda, popülerliği gittikçe artan FRP (*fantasy role playing*) oyunlarını ve televizyondaki 'gerçek yaşam' dramalarını da bu bilincin semptomları olarak öne sürebiliriz. Bununla birlikte, dijital teknolojinin sağladığı olanaklar sayesinde insanların son derece gelişmiş bir film ve medya kültürüne sahip olmaları da bu bilinçlenme durumunu iyice pekiştiriyor. Durum böyleyken *Scream*'deki genç karakterlerin de bir *stalker* filmi içinde yaşadıklarını görmezden gelmeleri elbette mümkün olamazdı. Böylece, onlar da tıpkı kendilerini yaratan Williamson'ın bir gece evinde deneyimlediği gibi, kendilerini içinde buldukları film türünün kurallarını hatırlayarak başlarına gelen korkutucu olaylarla başa çıkmaya çalıştılar.

Bu meta-varoluş durumunun potansiyellerini çok da abartmamak gerek, zira edebiyat kuramlarında vurgulanan diğer bir önemli nokta da meta-kurgunun (/parodinin) asla hatırı sayılır bir ideolojik değişim yaratamayacağı gerçeğidir; diğer bir deyişle, karakterlerin bir hikâye içinde olduklarının farkına varıp durumu yorumlamaya başlamaları, hikâye akışında ciddi bir sapmaya yol açamaz (eğer açsaydı sökonusu metnin meta-kurgu statüsü sarsılırdı zaten). Bu durumda, *Scream*'deki karakterlerin *stalker* kurallarını 'biliyor' olmaları ancak bu konuda 'konuşmalarını' sağlamakta olup, anlatının aslî yapısı değişmemektedir. *Scream*'de önemli olan, 'kurbanlık gençlerin' korku sineması ve *stalker* alanlarındaki bilgi ve kültürlerini sergilemeleridir. Bu bilgi ve kültürün anlatıyı değiştirme gücü ise kullanıma asla geçmeyen bir potansiyel olarak kalır. Bu sayede *Scream* 80'lerin ikinci yarısında kaybolmuş olan *stalker* türünü bir bütün olarak geri getirip, bugünün izleyicisini eski *stalker* oyununa çekmeyi başarmıştır.

Anlatının klasik formülüne etki etmeyen bilgi/kültür gösterisi durumuna iyi bir örnek olarak, tipik bir *stalker* kızı gibi görünen Tatum'un hayalet maskeli katil ile garajda karşılaştığı sahneyi gösterebilirim. Maskenin arkasındaki kişinin gerçek katil olduğuna inanmayan Tatum

cilveli meta-yorumlara girişir: "Ay sen benimle sapık-katilcilik mi oynamak istiyorsun? Ben de çaresiz kurban olabilir miyim? Peki o zaman... 'Noolur beni öldürmeyin bay Hayaletsurat. Devam filminde de oynamak istiyorum!" Kız, maskeli adamın gerçekten de sapık-katilin ta kendisi olduğunun farkına varır ama iş işten geçmiştir artık. Tatum hayatını kurtarmak için kaçarken tipik bir irimemeli/küçük-beyinli *stalker* kurbanı gibi davranır: garaj kapısının üzerine açılmış olan, küçük bir evcil hayvan geçitinden kaçmaya kalkar. Kaçınılmaz sonuç olarak da katil, Tatum kendini daracık geçitten sığdırmaya çalışırken otomatik garaj kapısını çalıştırır ve kızı kırık bir boyunla oyun dışı bırakır. Bir filmin içinde olduğunun farkında oluşu ve tür hakkındaki bilgisi Tatum'u kurtaramamıştır. Tatum'unkine benzer bir 'işlevsiz' bilgi/kültür gösterisi ile Billy'nin final konuşmasında da karşılaşırız. Katillerden biri olduğu ortaya çıkan Billy, 90'larda motivasyonsuz cinayetin ne kadar popüler olduğundan bahseder:"... Hannibal Lechter'in neden insanları yediğinin bir açıklaması var mı? Hiç zannetmiyorum. Bak işte, katilin motivasyonu olmayınca film daha korkutucu oluyor." Havalı bir edayla ortaya attığı bu ilginç meta-yo-

"Ay sen benimle sapık-katilcilik mi oynamak istiyorsun? Peki o zaman... Noolur beni öldürmeyin bay Hayaletsurat. Devam filminde de oynamak istiyorum!"

rumun üzerine Billy, kendi öldürme motivasyonu olarak da son derece *stalker*-vâri bir neden öne sürer: "O sürtük annenin babamla yattığını ve annemin de sırf bu yüzden bizi terkedip gittiğini biliyor muydun? Şu anda saatin kaç olduğunun farkında mısın Sid? Geceyarısı. Annenin ölüm yıldönümü. Tam bir yıl önce bugün onu öldürmüştük." Son bir örnek olarak da, filmin büyük finali takip eden bitiş sahnesini ele alabiliriz. Katil yerde, cansız olarak yatarken videocu Randy, *stalker* filmlerine referansla herkesi uyarır: "Aman dikkat! İşte tam öldü sanıldığı bir anda, katil, herkesi son bir kez daha korkutmak için hayata geri döner." Randy'nin söylediği aynen olur ve Billy son bir çabayla yattığı yerden fırlayarak dikilir. Fakat Sid'in elinde zaten Billy'ye yöneltilmiş bir silah vardır ve final kızı tetiği çeker. Billy'nin, kafasındaki delik ile tamamen oyun dışı kalmasının arkasından Sid, Randy'nin yorumuna cevap olarak çelişkili bir laf eder: "Benim filmimde değil!" Halbuki Randy'nin dediği gibi, katil son bir kez geri dönmüş ve herkesi de korkutmuştur.

"Bugünün izleyicisi o kadar zeki ve bilgili ki ben de sırf bundan dolayı karakterlerimi 'kendilerinin farkında' ve kültürlü insanlar olarak yazıyorum"

Meseleye izleyicilerin sahip olduğu bilgi/kültür bağlamında baktığımızda *Scream*'in, kendisini izleyen kitlenin kimlerden oluştuğu konusunda son derece bilinçli olduğunu görüyoruz. Schneider'e göre *Scream*'in kitlesi genel olarak: "*stalker* filmini ilk elden deneyimleyip eğlenceye katılmak isteyen lise çağındaki gençler ile nostalji duygularını tatmin edip, gençlik yıllarına kısa bir yolculuk yapmayı amaçlayan X-kuşağı insanlarından oluşuyor" (2000, s.85). Aslında, bugünün dijital teknoloji ortamında (DVDler, internet, vs.), genç ve yaşlı izleyicilerin bilgi/kültür birikimleri arasındaki fark neredeyse ortadan kalkmış durumda. Kevin Williamson'un da dediği gibi: "Bugünün izleyicisi o kadar zeki ve bilgili ki ben de sırf bundan dolayı karakterlerimi 'kendilerinin farkında' ve kültürlü insanlar olarak yazıyorum" (Schneider 2000, s. 86).

Aslında, *Scream*'in genel olarak sinema kültürüne sahip bir kitleye hitap etmekten çok daha hassas bir amacı olduğunu söyleyebilirim. Kanımca *Scream*, sonucunda bir tür eğlence cemaatinin oluşmasına yolaçacak bir bilgi/kültür projesine kalkışmış durumda. Filmin, izleyicisini, 3'lü bir meta-kurgusal diyalog(10) içine yerleştirme yöntemi çok net olarak tanımlı: anlatının ikincil metni (diyaloglarda kendini gösteren parodik metin) ile aynı seviyede durmak isteyen izleyicinin çok yüksek bir '*stalker* kültürüne' sahip olması gerekiyor. *Stalker* cahili bir izleyicinin ise *Scream*'in birincil ve ikincil metinleri arasındaki gel-gitleri algılayarak oyuna katılması imkânsızdır diyebiliriz. Cehalet düzeyini aşıp da bu iki nokta arasında duran izleyiciler de bilgi/kültür seviyelerine göre, farklı 'zorluk aşamaları' öne süren *Scream*'in oyununa katılabilirler. *Scream*'in, gelecek sayıdaki yazımda çok daha detaylı bir şekilde ele alacağım 'açılış sahnesi', izleyenleri acemi, normal, uzman vs. gibi farklı beceri seviyelerine yerleştirerek kategorize etmektedir. Bu durumda şu tür alternatif oyun pozisyonlarından sözedebiliriz: 1) izleyici filmdeki parodik metnin uzmanlık seviyesinin gerisinde kalır ve dolayısıyla da oyuna katılmaz, 2) parodik metnin seviyesi ile tam bir örtüşme içinde olan izleyici, karakterlerin yorumlarını ya hemen önceden zaten tahmin edip, sesli ya da sessiz bir şekilde tekrar eder ya da referansları hatırlamak suretiyle bilgisini pekiştirir, 3) nadir bazı izleyiciler, filmin ikincil metninin ortaya koyduğu kültür seviyesinin de üstüne çıkarak uzman-*stalker*-oyuncusu mertebesine erişirler.

Notlar

(1) Stalker türünün ayrıntılı tanımı ve anlatı özellikleri için bkz. Geceyarısı Sineması #13. 80'lerin stalker filmleri: *Friday the 13th* (13. Cuma; Sean Cunningham, 1979), *Prom Night* (Balo Gecesi; Paul Lynch, 1979), *Terror Train* (Dehşet Treni; Roger Spottiswoode, 1980), *Graduation Day* (Mezuniyet Günü; Herb Reed, 1981), *Happy Birthday to Me* (Doğum Günüm Kutlu Olsun; J. Lee Thompson, 1981), *Friday the 13th Part II* (13. Cuma II; Steve Miner, 1981), *Hell Night* (Cehennem Gecesi; Tom DeSimone, 1981), ve *The Burning* (Yanış; Tony Maylam, 1981).

(2) Bu yazıda kullandığım 'kendi-üzerine-düşünen' (*self-reflexive*), 'meta-kurgusal'(*meta-fictional*), ve 'parodik' terimleri aynı anlama gelmektedirler. Kabaca tanımlamak gerekirse, kendi-üzerine-düşünen bir film, izleyicisine, 'bir film olduğunun farkında olduğu' mesajını verir. *Scream*'deki karakterlerin, başlarına gelen olayları, sürekli eski *stalker* filmlerine referansla yorumlamalarını bu duruma örnek gösterebilirim. Böylece film, kendini diğer filmler ile ilişkilendirerek ve bu ilişkilendirmeyi de hikâyesinin meşru bir parçası yaparak ilerler.

(3) Bu filmlere verebileceğim en bilindik örnekler: *Super Mario Bros.* (Rocky Morton,

1993), *Mortal Combat* (Paul Anderson, 1995), ve *Tomb Raider* (Simon West, 2001).

(4) Bugünlerde yeni bir *Halloween* devam filmi gösterimde: *Halloween Resurrection* (Rick Rosenthal). Bu sefer hikâyeyi günümüz medya pratiklerine daha da bir uydurmuşlar: bir grup genç, bir TV kanalının düzenlediği gösteri bağlamında, Michael Myers'in bir zamanlar yaşadığı metruk evde bir gece geçirmeye karar verir. Bir yandan da, evin her tarafına yerleştirilen kameralar gençleri görüntüler... Filmde Jamie Lee Curtis de rol alıyor.

(5) Bir önceki yazımda da belirttiğim gibi, 'final kızı' *stalker* anlatısında sapık-katil ile son mücadeleyi gerçekleştiren ve katili bertaraf etmeyi başaran dişi karaktere verilen kategorik bir isimdir. Final kızının en bariz özelliği, diğer *stalker* gençlerine kıyasla daha ciddi ve derin bir karakter olması ve daha da önemlisi aseksüel bir doğaya sahip olmasıdır.

(6) "Ruhsatlı kural ihlâli" lafı *authorized transgression* teriminin karşılığını tatmin edici bir şekilde vermiyor, bu sebeple Eco'nun bu kavramını burada ayrıca açıklamak gereği duyuyorum. *Authorized transgression*, parodi ve meta-kurgu bağlamında, bir metnin sürekli göndermeler yapıp ele aldığı diğer metni saygı çerçevesi içinde ve özüne hasar vermeden parodi malzemesi yapmasıdır. Yani, parodik anlatı, birincil metni ile yer yer dalga geçip, onun ortaya koymuş olduğu kuralları bozar ama bu durum birincil metnin yanlış ya da geçersiz olduğunu ispatlamaz; hatta tam tersine birincil metnin meşruiyeti daha da bir artar. Bunun bir örneğini Mel Brooks'un *High Anxiety* (Yükseklik Korkusu, 1977) filminde görebiliriz. Brooks bu yapıtında Hitchcock filmlerinde yaratılan anlatısal dünyanın kurallarını çarpıtarak komedi üretir ama bu sürecin sonunda geçerliliği daha da bir sağlamlaşan yine Hitchcock anlatısıdır.

(7) Bu durumda, yazının bu noktasına kadar 'birincil metin' olarak adlandırdığım şey, başka bir metnin taklit edildiği anlatı alanı oluyor. Yine Mel Brooks'dan örnek verirsek: *Yükseklik Korkusu* dalga geçebilmek için öncelikle Hitchcock filmlerini taklit etmek durumundadır. Birincil metin başarılı bir şekilde taklit edildikten sonra, ikincil metin devreye girip yorumlarını yapmaya başlar. Taklidin başarılı olamaması durumunda bir anlatının parodik olması da imkânsızlaşır, zira okuyucu/izleyicinin iki farklı metnin ayırdına varması mümkün olmaz.

(8) Bkz. *Geceyarısı Sineması*, sayı 12.

(9) Janet Steiger'in meta-konuşma dediği olgu... Böylece izleyici, adeta parodik bir anlatının ikincil metnini konuşarak oluşturur.

(10) '3'lü meta-kurgusal diyalog' terimini kısaca söyle açıklayabilirim: meta-kurgusal süreç içinde 3 temel eleman olduğunu görebiliriz: 1) Birincil metin - bu *Scream* anlatısı bağlamında *Halloween* oluyor; 2) İkincil metin - *Halloween*'i yorumlayıp eleştiren parodik metin, yani karakterlerin diyaloglarında ortaya çıkan yorumlar, farkındalık, vs. 3) Bu iki metnin gel-gitleri arasında kalan izleyici.

Kaynaklar

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Broeske, Pat. "Reinventing a Genre." *Writer's Digest* (November 1997). 27 Apr 2001 <http://silverwing.net/kw/articles/1998/writersdigest.html>.

Currie, Mark. *Metafiction*. London: Longman, 1995.

Ebert, Roger. "Scream Review (3 stars)." 2 November 2000 <http://www.scream-trilogy.com/scream/articles4.html>.

Eco, Umberto. "The Frames of Comic Freedom." Thomas E. Sebeok ed. *Umberto Eco, V. V. Ivanov, Monica Rector: Carnival!*. Berlin: Mouton Publishers, 1984. 1-9.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

Krantz, Michael. "The Bard Of Gen-Y: Hot-Wired Into Today's Teens, Kevin Williamson is Giving Hollywood Something to Scream About." *TIME* (December 15, 1997). 27 Apr 2001 <http://silverwing.net/kw/articles/1998/time.html>.

Nashawaty, Chris. "Scream On." 2 November 2000 <http://www.scream-trilogy.com/scream/articles2.html>

Robb, Brian J. *Screams and Nightmares: The Films of Wes Craven*. New York: Overlook Press, 1998.

Schneider, Steven. "Kevin Williamson and the Rise of the Neo-Stalker." *Post Script: Essays in Film and the Humanities* vol. 19, no. 2, Winter/Spring 2000: 73-87.

---. "Monsters as (Uncanny) Metaphors: Freud, Lakoff, and the Representation of Monstrosity in Cinematic Horror." *Other Voices*. v.1, n.3 (January 1999). 2 July 2000. <http://dept.english.upenn.edu/~ov/1.3/sschneider/monsters.html>.

---. "Uncanny Realism and the Decline of the Modern Horror Film." *Paradoxa: Studies in World Literary Genres* 3, 3/4 1997: 417-28.

Bugünlerde yeni bir *Halloween* devam filmi gösterimde: *Halloween Resurrection*.

Gelecek sayıda:
Scream'e daha yakından bir bakış

lynch
ve şiddet

Utku Ömeroğlu

Twin Peaks

Lynch filmlerinin karanlık, ürkütücü ve tuhaf olduğu söylenir.

Lynch filmlerinin karanlık, ürkütücü ve tuhaf olduğu söylenir. Sinemada karanlık ve gölgelerle uğraşmadan ışıkla da uğraşılmaz. Fakat bu filmlerde, özellikle *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (*İkiz Tepeler*) filminde Lynch, seyredene şiddet göstermeden şiddet dolu hislerin toplamını ortaya çıkarmayı başarır.

İkiz Tepeler iki düzlemde işleyen bir filmdir. Lynch, öncelikli olarak klişelerini yığar, *sensory-motor* algılayış dediğimiz seyircinin zincirleme algılayışını kullanarak, seyirciyi otomatik pilota bağlar. Bunun için her türlü korku, polisiye vb. tür filmlerin klişelerini, şablon öykü yapılarını ve karakter prototiplerini kullanır. Genç, güzel, seksî liseli kızlar öldürülmektedir ve öldürülecektir, genç yakışıklı polis öldürülecek kızı hayâl eder, nasıl biri olduğunu tahmin eder, hatta biraz da yaratır onu. Kız ise cadımsı mimiklerle "Ateş benimle yürür" diye mırıldanmaktadır.

Lynch'in filmlerinde, genellikle filmin kahramanları birer kişi veya özne değildirler, işlevsel bedenler ya da şiddete çağrılan hislerin bedenlendiği temsilî vücutlardır... *İkiz Tepeler* filminde kız, daha baştan, görselliği ve karakteriyle ölüme yazgılıdır: 'Ateş benim. . le yürürr' kelimelerini tekrarlayan bir çağdaş cadıdır o... Ve hayâlden yapılma bir cüce, varlığıyla kızın düş dünyasını işgal eder, artık masal klişelerini bilgi sandığımız şablonlardan ayırt edemediğimizi hissederiz. Freud, Adler'le, yedi cüceler uyuyan güzelle beraberdirler . . .

Tüyler ürpertici sahneleri olan filmler yapmasına rağmen, genellikle Lynch'in seyirciye direkt bir şiddet göstermediğini iddia edebiliriz. Mesela *İkiz Tepeler* filminde beklenilenin çok dışında bir şekilde, babanın kendi kızını öldürenlere katılışında, aile kurumuna ve kan bağının yüce anlamlarına dokunulur ama seyirciye, seyircinin bakışına, duyuşuna yapılan herhangi bir şiddet veya aşağılayış söz konusu değildir. Lynch, *Eraserhead* filminde de hissedilebileceği gibi, filmlerini tekinsiz sahnelerine rağmen seyirciyi zorlamak, direkt şiddet göstermek gibi bir niyeti yoktur. Seyirciye dönen bir şiddet varsa bu seyircinin toplayıp kendine çevirdiği şiddet olabilir ancak.

Deleuze'ün Thomas Hardy ile ilgili düşünceleri, *İkiz Tepeler*'e de uygun düşüyor. Şeytanlar tanrılardan ayrı kalırlar film boyunca, çünkü tanrıların özel nitelikleri, belli işlevleri, toprakları ve kodları vardır (*İkiz Tepeler* filminde polisle, *Kayıp Otoban*'da mafya babasında bedenlenirler), iblislerin özelliği ise aralıkları atlamalarıdır... Bir aralıktan diğerine ... cüce!... bilinmeyen bir mekanın erkidir (*Kayıp Otoban*'daki gizemli şahıs, *İkiz Tepeler*'de cüce ve diğer filmlerindeki gizemli şahıslar bu cüce karakterinin benzerleri erklerdir).. Ve bu erk devamlı değişir, sıçrar, sır olur ama mesafesi hep aynı kalır. Mesela, *İkiz Tepeler*'de cücenin, polisin, liseli kızın hep birden fazla düzlemde işleyen ve filmde, birden fazla düzlemde seyirciye ulaşan işlevleri vardır. Mesela, Polis hem koruyucu bir Tanrısallığı hem de kamusal adaleti temsil eder. Cüce ise hem iblisi hem de suçu temsil eder. *Kayıp Otoban*'daki gizemli şahıs ise her yerde aynı anda belirebilen, her yere girebilen bir beden olmasıyla sistemin denetimin ifadesi gibidir.

İkiz Tepeler'de, kızla polisin birbirlerinden gerçekten haberdar oldukları tek ve son sahnede ise sanki Odipus 'Hangi iblis en fazla atladı?' diye sorar. Cadı kimliği de olan güzel masum liseli kız mı, yoksa cüce iblis mi? Ama, Oidupus trajedyası şablonu şöyle ya da böyle nüksetmez filmde. Film, bazı sahnelerdeki muğlaklıkla boşlukta sallanır ve ancak seyirci kendisine göre tamamlayabilir bu boşlukları.

Lynch'in filmlerinin kendi içkin planları üzerinde dönüşler vardır, eski haz planlarına mitolojilere ve masallara göndermeler vardır ama boş dayanıklılık planları da vardır bu filmlerin.

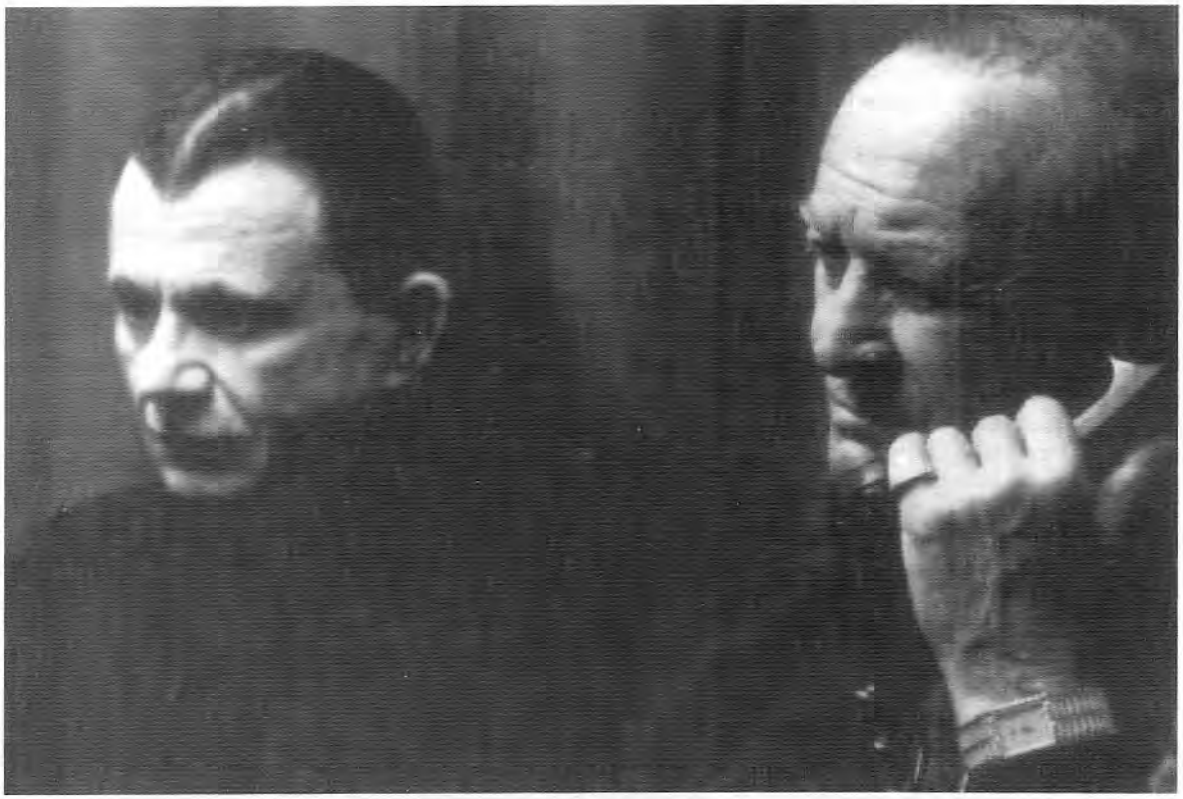
Lynch'in filmleri bulanıktır, gerçek ötesidir ama gerçek gibidir ve psikolojik hafızanın ötesinde işler.

İkiz Tepeler'de cüce, filmin iblisi olarak alışılageldik bir iblis değildir.. Bu iblis, kendinin değil, insanların kafasında kurduğu hayalî mekânının hizmetçisi gibidir. Bunun bir benzerine *Kayıp Otoban*'da gizemli şahsın umulmadık yerlerde belirişinde ve *Wild at Heart* (*Vahşi Duygular*) filminde, kızın annesinin, ona cadı gibi görünen, kaybolan imgelerinde rastlarız. Lynch'in filmlerinde karakterler yoktur sanki, benzer bedenlerde vücut bulan ikonografik imgeler vardır. Hatta *Kayıp Otoban*'da ve *Mulholland Çıkmazı*'nda aynı oyuncu iki ayrı karakterde oynar.

Twin Peaks: Fire Walk with Me

İkiz Tepeler'deki cüce-iblis, *Vahşi Duygular*'da anne, *Kayıp Otoban*'da gizemli şahıs, hep arkaik olarak masalsı imgelerle, gerçek hayattaki edimleriyle ve psikolojik işlevleriyle bölünmüş imgelerdir. Mesela, *İkiz Tepeler*'de İblis kızın hayal dünyasını, babasınınkini ve erkek arkadaşınınkini düşsel olarak çevirmiştir ve aynı zamanda bu film için psikanalitik bir bir işlev taşımaktadır. *Kayıp Otoban*'da da böyle bir belirip bir kaybolan, her yere girebilen 'gizemli bir şahıs' vardır. *Vahşi Duygular*'da kızın annesi gene 'çağdaş bir cadıdır' ve güya esas mesele bir aile travmasıdır.... *Mulholland Çıkmazı*'nda, lezbiyen bir ilişkinin etrafında dönen de-

İkiz Tepeler'deki cüce-iblis, *Vahşi Duygular*'da anne, *Kayıp Otoban*'da gizemli şahıs, hep arkaik olarak masalsı imgelerle, gerçek hayattaki edimleriyle ve psikolojik işlevleriyle bölünmüş imgelerdir.



Lost Highway

Lynch'in seyircisi zihnen zaman zaman gerilse de Lynch tempoyu değiştirerek onları rahatlatmayı bilir.

rin duyarlılıklar ve gerçeküstü olaylarla film, gene birkaç farklı düzlemde yorumlanabilir. . . En gözde masal kahramanları ve onları canlı tutan bilimsel şablonlar, Lynch'in filmlerinde can çekişirler. Gerçek ve düşün sınırları ayırdedilemez olur.

Lynch'in filmleri arzularımıza saldırmak amacıyla yapılmamışlardır ve arzunun kendisini ortaya koyarlar.... Diğer yandan Lynch'in hemen her filminde, kimi sahnelerde seyirciye karşı direkt şiddet de vardır fakat bu şiddet ürkünç kanlı sahneler, kırpışma efektleri, tekinsiz

sahnelerde gitgide hızlanan ve doruğa çıkan tempo, aniden değişen müzik ve seslerle seyircide direkt fizyolojik tepkilere yol açarak seyircilere saldıran sahnelerdir. Lynch'in seyircisi zihnen zaman zaman gerilse de Lynch tempoyu değiştirerek onları rahatlatmayı bilir.

Diğer yandan Lynch'in filmleri geleneksel, korku, polisiye, porno ve melodram filmlerinin hepsinin aslında melodram olduğunu gözler önüne serer çünkü, korku filminin, polisiyenin veya pornonun yoğun bedensel jestlerle, trajedilerle, ucuca eklenmiş aksiyonlarla ya da duygulanışlarla sınırları belirlenmiştir. Lynch'in filmleri ise bu üç türde de geleneksel anlamda işlemez.

Korku filmlerinde sadomazoşizm, melodramda mazoşistlik ve pornoda sadizm seyircilerinin bu filmleri seyrederken duyduğu şablon duygulardır. Bu duyguların hepsi *İkiz Tepeler* filminde vardır ama film bu duygularla yapılan bir film-zaman kazısıdır ve bu duygularla örtüşmesi gerektiği düşünülen, şablon film zamanları adeta kaymıştır. Klasik korku biçimiyle 'çok erken' duygusu uyandırması beklenen filmin korku sahneleri, bu filmlerde sanki 'çok çabuk' beni yavaşlatmayın duygularına dönüşür... *Kayıp Otoban*'da kahramanın adam öl-

dürdüğü sahnenin arka planında düşsel bir pornografik zaman vardır... *Vahşi Duygular*'da, kız sevgilisiyle seyahat ederken annesinin cadımsı imgesi görünüp kaybolur.

İkiz Tepeler'de ise liseli kızın mazoşistik melodramı, duygunun şablon zamanı olan 'geç kalmış olmak' nedeniyle değildir, pornografik bir zamandan duyulan korkudur, herşeyin zamanında olmasından, geleceği bilememenin kadına verdiği iktidarsızlıktan kaynaklanır sanki... Ve filmin ulaştığı noktadaysa gerçekten çok derinden hissedilen, gösterilmeyen ancak imâ edilen bir pornografi vardır. *İkiz Tepeler* filmi artık seyredilemez olur. Düşlenebilir bir pornografi olarak biter film.

Lynch'in filmlerinin yüzeyinde süre giden temalarla, geleneksel korku filmlerindeki döngüsel kısırlaştırılma travması yeniden üretilmiş, cinsiyet şablonları kullanılmış, böylece çoktan otomatiğe bağlanmıştır seyirciler. *Kayıp Otoban*'da bir çiftin evinin devamlı gözetleniyor olmasıyla filme bağlanır seyirci, *İkiz Tepeler*'de öldürülen liseli kızların katili aranmaktadır, *Vahşi Duygular*'da tekinsiz bir anne kız ilişkisi vardır. *Mulholland Çıkmazı*'nda bir lezbiyen ilişki... Bir de melodram filmlerindeki yapıyla, söz öncesi döneme dönememeye yakılan ağıtlar, ağlamalar mesela *İkiz Tepeler*'deki gibi 'ateş benimmmle yü... rürr... 'sözleriyle tekrarlanan cadılara , iblislere, kötülük şablonlarına göndermeler.

Lynch'in filmlerinin korku, şüphe, iğrençlik, fantezi vs. ile karışmış duygu örgüleri, tekinsizlik ve gerginlik fırlar filmden....

Melodram, korku ve pornografi... Bu geleneksel üç tür, monolitik ve değişmeyen tür kadın düşmanlığı için çok önemli deliller olarak gösterilebilir. Genellikle erkek izleyiciler bu türlerin sadist olanlarını, kadınlar mazoşist olanlarını tercih ediyor görünmektedir. Yani bol kadın öldürülen korku filmleri sadomazoşist, pornografi sadist, melodramda ise mazoşist seyir baskındır. Lynch filmlerini, yukarda bahsettiğim gibi seyircide canlandırdığı duyarlıklardaki zaman kaymalarıyla, seyircisini erkek ya da kadınlardan değil de sanki hermafroditlerden oluşuyorlarmış gibi tasavvur edip, ona göre filmlerinin zamanını kurmuştur. Böylece Lynch seyircisi, söz öncesi, cinsiyet şablonlarının çizgi-zaman algılayışının oluşmadığı dönemlerin duyarlıklarının atmosferini hissedebilmektedir. Bu çok ilkel korkular, insanın tüm bedeniyle hissedebileceği korku hislerini, sanki korkunun onu daha biz öğrenmeden önceki ilk arkaik hallerini bizlere taşır...

Wild at Heart

Duygulanış refleksleri 'ağlama, çarpıntı, nefes ritmlerinde değişiklik, terleme, çığlık atma ve kızarmalar' ne kadar gizli olursa, insanın vücûduyla belirgin şekillerde dışa vuramayacağı sınırlarda gezinen ara duyarlıklar açığa çıkabilir. Lynch'in filmlerine verilen tepki yoğunluğa içkindir, seyirciye direkt şiddet gösterilen sahneler haricinde seyircinin kafası karışmıştır. Belirgin fizyolojik tepkiler ya da duygulanış jestleri gösterecek fırsat bulamaz.

Lynch'in filmlerine verilen tepki yoğunluğa içkindir, seyirciye direkt şiddet gösterilen sahneler haricinde seyircinin kafası karışmıştır.

Fizyolojik tepkilerle, duygulanış refleksleriyle filmin açığa vurulmasına, dedikodu dizgesi hâline getirilmesine imkân verilmez bu filmlerde...

itinayla şeytan çıkartılır

miss jones'un içindeki şeytan

Orhun Yakın

Deep Throat'un (Derin Gırtlak, 1972), kendisinin de pek tahmin edemediği kadar başarılı olması üzerine, Gerard Damiano, yeni edinmiş olduğu kötü ününü zaman kaybetmeksizin nakite çevirmek üzere harekete geçti. *Deep Throat*, porno filmlere bir nebze olsun saygınlık kazandırmayı başarmış ve geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilmişti. Özellikle Amerikan sansür kurumuyla giriştiği savaştan yüz akıyla çıkması, günümüze kadar ulaşacak *hardcore* (komple muamele) filmler selinin önündeki bütün engelleri kaldırmıştı. Söz konusu filmin en önemli özelliklerinden birisi de, son derece ucuza kotarılıp 'mega' olarak nitelendirilebilecek bir gişe hasılatı yakalamış olmasıydı. Oyuncular, Lovelace dahil, oyun güçlerini gösterebilecek herhangi bir girişimde bulunmadıkları gibi, 'senaryo' da zaten buna izin verecek şekilde yazılmamıştı. Bu yüzden, Damiano, *Devil in Miss Jones*'u (Miss Jones'un İçindeki Şeytan [metinde DMJ olarak geçecek]) piyasaya sürdüğünde seyircileri birden fazla sürprizin beklediğini söylemek pek de abartılı olmaz. Film, pornonun altın çağının – yetmişli yılları kastediyorum - *Deep Throat* (1972), *Behind the Green Door* (1972), *Debbie Does Dallas* (1978) ve *Instaible* (1980) gibi diğer birkaç klasiği ile birlikte bir nefeste sayılan ama bütün klasiklerin (kitap, diğer filmler ve müzik alanlarını da dahil ediyorum) ortak kaderini paylaşarak aslında pek de seyredilmemiş örneklerinden biridir. Ortada son derece ciddî bir hikâye, başta ana kadın karakter Georgina Spelvin (1) olmak üzere film boyunca (yaklaşık 75 dakika) o tarihe kadar (aslında o tarihten sonra da demek pek yanlış olmaz) rastlanmamış bir oyunculuk gösterisi ve porno filmlerin alışılmış cinsel organ festivali yerine, oyuncuların yüz ifadeleri üzerine yoğunlaşma ve üstad Sadi Konuralp'i mutluluktan göz yaşlarına boğacak düzeyde orijinal, melankolik (kimilerine göre son derece depresif) bir soundtrack (2) mevcut.

"Yanlış filmi koydum herhalde" demenize yol açacak kadar farklı ve esir alıcı bir intihar sahnesi bu. İyi de ne oluyor burada?

Aslında filmin yaklaşık ilk on dakikasını *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın o meşhur çıkartma sahnesine benzetmek mümkün: bir kere seyredince unutmak imkânsız. "Yanlış filmi koydum herhalde" demenize yol açacak kadar farklı ve esir alıcı bir intihar sahnesi bu. İyi de ne oluyor burada? Olan şu: otuzlu yaşlarının ortasına hızla yaklaşmakta olan, New York'lu yalnız kadın (3) Justine Jones, kayda değer hemen hiçbir şeyin olmadığı ümitsiz ve sefil hayatına son vermek için, oldukça detaylı ve soğuk bir sahne ile aktarılan bir banyo sahnesinde, bileklerini jiletle kesmek suretiyle intihar etmiştir. Ama Jones'un dertleri henüz bitmemiştir. Bu işin bir de öteki tarafı vardır. Değişen sahnede Miss Jones'u ciddî görünümlü bir odada, arkasını bahçeye dönmüş, masası başında oturmakta olan, eli yüzü düzgün, sempatik ve anlayışlı bir kişi görüntüsü sergilemekte olan Abaca'nın (John Clemens) karşısında cici bir beyaz giysi içinde, iki eline bir çift beyaz eldiven geçirmiş durumda buluruz. Jones haklı olarak şaşırmıştır. Burası neresidir ve neden cehenneme gitmemiştir? Ne de olsa kendi yaşamına son vermiştir ve Hristiyanlık'ta böylesi bir suçun cezası bellidir. Ama Abaca'nın açıklaması ile ışığı görür Miss Jones. Ölene kadar tertemiz bir sicil yapmıştır kendisine ve aslında daha zamanı gelmemiştir: "Oradakiler henüz kendisini beklemiyorlardır." Abaca aslında Şeytan için bir çeşit özel kalem müdürü görevi yapmakta ve yeni gelenleri ona hazırlamaktadır. Jones'un sicili onu zor duruma düşürmüştür. Üstüne üstlük Jones halen bâkiredir. Jones'a bir sigara ikram ederek fikrini sorar. Jones

pişmandır ve bir şansı daha olsa, doğru dürüst bir günah işleyip cehenneme öyle gideceğini ifade eder. Bu yaklaşım, filmin tanıtımında kullanılan ifadeye kaynaklık edecektir: "Eğer cehenneme gideceksen bari iyi bir nedenin olsun!" Abaca, kısa bir süreliğine bile olsa- kendisi sürekli olarak Jones'u izleyecek ve yukarıdan emir geldiği anda onu geri alacaktır- Jones'un yedi günahtan biri olan şehveti tanımasına ve sonuna kadar yaşamasına izin verir ki zaten bu fikir de Jones'tan çıkmıştır. Jones minnettardır, uzanıp Abaca'nın uzattığı elini adeta bir kardinalin ya da papanın elini öper gibi öper. "Ne zaman başlıyorum peki?" sorusuna Abaca'nın yanıtı çok kısa olur: "Şimdi. Şu kapının ardına geçtiğinde." Belâ görüntülü bir kapıdan giren Jones, bir sandalyenin üzerinde duştan yeni çıkmış bir görüntü arz eden, bornozu üzerinde, lök gibi yayılmış kendisini süzmekte olan pos bıyıklı adama yaklaşarak kim olduğunu ve olayın ne zaman başlayacağını sorar. "Bana öğretmen derler" diye yanıtlar adam ve "hele gel şöyle yamacıma" anlamında bir laf ederek kontrolü eline alır. Böylece bildiğimiz ve anladığımız manada pornonun hükümranlık alanına girmiş oluruz. Ama bir takım alışılageldik pozisyon ve çekimler haricinde film bize bir takım ilkler sunar. Spelvin'nin profesyonel geçmişi (4) DMJ'ye benzersiz bir profesyonel içerik sağladı. Akıllıca yazılmış, doğa üstü göndermelerin bulunduğu, oyuncuların yüz ifadelerine ağırlık vermeyi yeğleyen bir yönetmenin kotardığı böylesi bir film için biçilmiş kaftandı Spelvin (5).

"Eğer cehenneme gideceksen bari iyi bir nedenin olsun!"

Spelvin'in filmde oyunculuğunu döktürdüğü iki ana sahne var. Yukarıda öğretmenle tanıştıktan sonra gördüklerimiz, ilk sözü edilmesi gereken sahne. Miss Jones, ilk ders için kendisini yatakta beklemekte olan öğretmenine yaklaştığında, öğretmen bornozunu açarak kendisine ilk soruyu yöneltir: "bu nedir yavrucuğum?" Yanıt doğru olmasına rağmen, yine de bilmekle tanımak arasında büyük fark olduğundan, seyirci beş dakikadan uzun süren ve Jones'un, ağzı doluyken konuşmaması yönündeki görgü kuralına aldırmaksızın, ikide birde hayranlığını dile getiren cümleler sarf ettiği bir oral seks sahnesi ile karşılaşır. Jones'un erkeklik organına karşı duyduğu hayranlık ve açlık hislerini aynı anda yüzüne de yansıtabilmesi gerçek bir oyunculuk dersi örneğidir. İlk dersi olmasına rağmen büyük ilerleme kaydeden Jones, seans sonunda bakirelik sorununu geride bırakmış olarak filmin geri kalan süresi içinde maceradan macera koşmak için, arada hocasına minnettarlığını ifade için kısa süreli bir dönüş yapacağı, odayı terk eder.

Deyim yerindeyse "cins" bir filmle karşı karşıyayız. Dramatik ve varoluşçu özellikler taşıyan bir komple muamele filmi var önümüzde.

Diğer önemli sahne ise filmin sonunda artık her şeyin bitip Jones'un temelli bir biçimde cehenneme konulduğu hücrede geçer. Jones, ümitsiz bir biçimde kendini okşayarak doyuma ulaşmaya çalışan, hücreyi paylaştığı isimsiz ve büyük bir olasılıkla delirmiş olan kader arkadaşından (yönetmen bu rolü kendi üstüne almayı istemiş) kendisine yardımcı olmasını istemektedir. Buradaki ümitsizlik ve artık hiçbir şeyin düzelemeyeceği duygusunu, Jones'un ses tonundan ve yüzündeki çaresiz ifadeden okumak mümkün. Son derece inandırıcı bir performans sergilediğini düşündüğüm bir lezbiyen ilişki sahnesinden sonra, hocasına şükranlarını iletmek için kısa süreliğine oral sekse bir dönüş yapan Jones'un, cinsel maceraları arasında belki de en ilginç olanı bir meyve tabağı ve özellikle bir adet muz ile yaşadığı anlar. Tabağa sembolik olarak konulduğunu düşündüğümüz kırmızı bir elmayla ve birkaç adet çekirdeksiz üzümle giriştiği ısınma hareketlerinden sonra, bünyesindeki potasyum eksikliğinin farkına vararak tabaktaki tek muzu olabildiğince çok amaçlı kullanmaya girişir. Elma ile bir bağlantısı olduğu açık olan, sanki söz konusu sahnede pek de bulunmak istemiyormuş gibi davranan, zararsız görünüşlü bir yılanla, oldukça kısa sayılabilecek bir oynaşmanın ardından, Jones'u kalem müdürüne ne kadar vakti kaldığını ve bu durumun düzeltilmesi için yapabileceği bir şeyin olup olmadığını sorarken görürüz. Yanıt olumsuzdur. "Elimden bir şey gelmez maalesef" der müdür. "Aslına bakarsan bu açıdan oldukça benzer bir durum içindeyiz." Olayların bu şekilde gelişmesine oldukça canı sıkılan Jones, biribiri ardına iki orjiye katılır. Önce bir yardımcı kadın partner ile sırtüstü yatmış, çaresiz bir biçimde birbirinden vahşi ve aç görüntülü iki kadının insafa gelmesini bekleyen bir adamın başına gelenleri, ardından da Jones'u kumandayı elinden bir an bırakmadan sürdürdüğü bir sandviçin ortasında görürüz. İki dünyanın zevklerinden sonuna kadar faydalandığını gördüğümüz Jones sonunda müdürün karşına çıkar. Şansını son bir kez denemek ister: "Bana öğretilen her şeyi yaptım. Bunun hiç mi değeri yok yani?" "Üzgünüm ama yok" diye yanıtlar müdür. Elini uzatarak Jones'dan tutmasını ister. Jones doğal olarak biraz isteksizdir, ama müdür ısrar edince dediğini yapar. Ekran beyazlaşır ve sahne değişir. Yukarıda sözünü ettiğimiz hücrede görürüz Jones'u. Yalvarmaları işe yaramamıştır. Cehenneme gittiği yetmezmiş gibi önleyemediği cinsel arzularını doyuracak olanaklardan da yoksundur. Üstelik sonsuza kadar.

Deyim yerindeyse "cins" bir filmle karşı karşıyayız. Dramatik ve varoluşçu özellikler taşıyan bir komple muamele filmi var önümüzde. Bazı eleştirmenlerin Jean Paul Sartre'ın *No Exit* (Çıkış Yok) oyunundaki atmosfere benzettiği DMJ'nin başarısının ardında, başta Spelvin olmak üzere ekibin iyi oyunculukları ve yönetmenin elindeki malzemeye "normal" bir film gibi yaklaşarak, gerekli riskleri alması ve konusundan korkmaması yatıyor. Filmin geneline yayılmış o garip, hüzünlü, melankolik hava ve ortalama bir porno filmde bulunabilecek sahnelerin görece azlığı, yönetmenin *Deep Throat*'da yakaladığı tecimsel başarıyı tekrarlaya-mamasının başlıca nedenleri arasında. Açılıştaki itici intihar sahnesi yetmezmiş gibi, Jones'un her cinsel deneyimine sanki az sonra ölecekmiş gibi yaklaşması da filmin duygusal dozunu iyice arttırmakta. Alışılagelmiş kadın porno yıldızlarından farklı fiziği ile Spelvin oldukça başarılı bir kompozisyon çizmekte ve "neden olmasın" sorusunu da yanıtlamaktadır. Zaten daha sonra endüstri içinde ulaştığı başarı düzeyi de

bu durumu ispatlamaktadır (6). Filmin pornonun altın çağına büyük katkıda bulunduğuna hiç şüphe yok. Hem son derece ciddî bir konuyu ele alıp, hem de seyircinin esas beklentisini karşılayabilecek bir porno yapım bulmak neredeyse imkânsız. Aynı belirlemeyi baş kadın oyuncu için de yapmak mümkün. Hem son derece sıradan bir görüntü verip, hem o tarihe kadar beyaz perdeye hiç yansımamış erotik görüntüler vermek, hem de çok katmanlı bir kişilik portresini yansıtmak pek de kolay bir iş olmasa gerek.

Filmi hem bir feminist hem de Katolik metin olarak görmek/yorumlamak mümkün olabilir. Bu yaklaşımlara, son derece bariz bir biçimde verilmiş olan Hiççilik de katıldığında, sıradan zevkler peşinde koşan seyircilerin filmde çok fazla şey bulduklarını söylemek biraz büyük bir iddia olabilir. Son olarak filmin beş devam filmi daha ürettiğini ve tamamının DVD ve video kaset formatında (dış) piyasalarda bulunabildiğini belirtmek isterim. Genel kanı birinci DMJ'un DVD' ye aktarılırken görüntü, ses ve ekstra materyal açısından oldukça kayba uğradığı yönünde. Genellikle master kayıtlara ulaşılmadan, videodan aktarımın tercih edilmesi buna neden olmakta, özellikle de tarih olarak oldukça geriye giden incelediğimiz türden filmlerde. Son uyarı: bir diğer kaynak, yukarıda sözünü ettiğimiz muz sahnesinin bir takım gereksiz nedenlerle kırpıldığını ve etkisini az da olsa yitirdiğini belirtiyor. Bizden söylemesi.

NOTLAR:

(1) Oyuncunun ismi oldukça manidar. Asıl ismi Dorothy May (Houston, Texas, 1936) olan oyuncu, filmin çekildiği dönemde *Georgina* Spelvin ismini kullanmaktaydı. Yerleşik bir geleneğe göre, *George* Spelvin ismi ya oynadıkları rolden dolayı utanç duyan ya da rolün küçüklüğü nedeniyle adının bile geçmesini istemedikleri durumlarda erkek aktörlerin kullandığı bir takma isimdi. Ama film alıp başını gidince, May porno dünyasından 47 yaşında emekli oluncaya kadar bu ismi kullanmaya devam etti. Kariyerinin başlarında kullandığı isimler arasında Ona Naturel (au naturel) ve Clit Tores (klitoris) bulunmaktaydı.

(2) Müzik, Alden Shuman tarafından kotarılmış, ama filmin otuz altıncı dakikasında, bir hemcinsiyle oldukça haraketli dakikalar yaşadıktan sonra, biraz ferahlamak isteyen ve aynı zamanda armatürlerin iyi çalışıp çalışmadığını kontrol etmek için, özellikle duş hortumu üzerinde yoğunlaşan Miss Jones'un, bu uğraşısı sırasında birden devreye *Once upon a Time in the West*'in o ölümsüz temasının girmesi ve sahne bitene dek sürmesi, bize seks furyamız sırasında uygulamada olan müzik seçimini anımsatmaktadır.

(3) Bütün İngilizce kaynaklarda Jones'u tarif etmek için kullanılan 'spinster: evde kalmış kadın' ifadesini tercih etmedim ama özellikle filmin açılış ve kapanış sahnelerinde karşıma çıkan ve bütün ekranı kaplayan yüzü görünce bir pişmanlık duymadığımı ve kaynakların tercihine doğru kaymadığımı söylersem yalan söylemiş olurum.

(4) Spelvin, Broadway'de *The Pajama Game* adlı oyunda (1966) başrol oynamış bir tiyatro oyuncusuydu. *Sweet Charity* filminde Shirley MacLaine'nin dans sahnelerini yüklendi. *Hello Dolly*'nin Broadway'de sahnelenişinde kısa bir süre dansçılık yaptı. Porno kariyerine yaklaşık 100 film sığdıran oyuncu, 70'li yıllar boyunca yaklaşık 50 filmde baş rol oynadı.

(5) Aslına bakılırsa Spelvin'in bu filmde yol alışı ve kariyerini değişik bir kulvarda sürdürmesi biraz bizim İbrahim Tatlıses'in şöhret olma hikâyesine benziyor. 1972'de içine düştüğü ekonomik sıkıntılardan kurtulmak için porno dünyasına girdikten kısa bir süre sonra yolu Gerard Damiano ile kesişiyor. Üstadın takımındaki ilk görevi elemanlara aşçılık yapmak olan Spelvin, bir gün deneme çekimleri sırasında, erkek aktöre henüz belirlenmemiş olan kadın oyuncunun rolünü okuyan arkadaşı Harry Reems kendisinden bir süreliğine görevini devralmasını ister. Spelvin öylesine başarılı olur ki hem rolü alır, hem de 19 yaşında nemfomanyak bir genç kız için yazılan senaryo 36 yaşında evlenmemiş/bâkire bir kadın karakter için tekrar yazılır. Filmdeki başarısı Damiano ile olan dostluğunu sağlamlaştırır ve yönetmenin ona piyasada her zaman iş bulmasını sağlar.

(6) Adult Film Association of America'dan *Desires within Young Girls* ile en iyi kadın oyuncu ödülü (1977), yine aynı organizasyondan *Dancers* ile en iyi kadın oyuncu ödülü (1981), *Ectasy Girls* ile en iyi yardımcı kadın oyuncu ödülü (1979) ve *Urban Cowgirls* filmiyle yine aynı ödül (1980).

Hem o tarihe kadar beyaz perdeye hiç yansımamış erotik görüntüler vermek, hem de çok katmanlı bir kişilik portresini yansıtmak pek de kolay bir iş olmasa gerek.

hollywood'un
ev, aile, ve cinsel rol tanımları üzerindeki etkileri

Deniz Hasırcı

İnsanlar sürekli bir illüzyon arayışı içinde. Dünyanın gerçeklerini istemiyorlar. Bunun üzerine ben de kendi kendime sordum: Nerede bulabilirim bu illüzyon dünyasını? İnsanların zevkleri nerede şekilleniyor: okulda mı, müzede mi yoksa Avrupa'ya giderek mi? Hiçbiri değil. Tek bir yer var ihtiyacımız olan, gerçeküstü dünyayı bize sağlayan –sinema. İnsanlar sinemaya gidiyorlar. Geri kalan herşeyin de canı cehenneme ...

-Morris Lapidus (1970)

1930'lu yılların sonlarına doğru Hollywood, Amerikan ailesini, sükûnet ve mutluluğun sürekli olduğu banliyölerde yaşayan düzenli birimler olarak yansıtmıştır.

Fotoğrafçılık ve sinemanın, bizlerin dünyayı algılama ve tepki verme biçimimiz üzerinde oldukça büyük bir etkisi var ve aslında denilebilir ki, beynimizdeki dış dünya imajı, aslında filmler tarafından fazlasıyla şekillendirilmiş durumda. Film bize dünyaya nasıl bakmamız gerektiğini günden güne değiştirerek öğretiyor. Biz ise dünyanın filmi yansıttığını, şekillendirdiğini düşünürken, belki de filmin dünyayı nasıl şekillendirdiğini gözden kaçırıyoruz (Huxtable, 1973).

1930'lu yılların sonlarına doğru Hollywood, Amerikan ailesini, sükûnet ve mutluluğun sürekli olduğu banliyölerde yaşayan düzenli birimler olarak yansıtmıştır (Albrecht, 1993). Bunu izleyen 1950, 60, ve 90'lı yıllardaki filmlerde gösterilen yaşamlar, hâlâ "evi yapanın dişi kuş olduğu" fikrini yansıtmakta. Resmedilen hayatlar ve sosyal ilişkiler yıldan yıla oldukça hızlı bir şekilde değişse de, bu değişiklik kadınların yararına olmamakta sinema dünyasında. Kabul edilmiş geleneksel kadın rolleri, en "modern" ülkelerden saydığımız ABD'de bile, ve aslında belki *özellikle* orada, televizyon ve sinemada önemini korumakta, ve daha da koruyacağa benziyor. Kadınlar filmlerde hâlâ çalışmayan, çalışıyorsa da evde maaş almadan yaptığı ikinci mesleğini (ev kadınlığı) severek yerine getiren kişilikler olarak gösteriliyor. Bu görüntü hayatı mı yansıtıyor, hayat mı bundan örnek alıyor belli değil. Herhalde her ikisi de...

Birçok kültürde geleneksel olarak kadının yerinin evi olduğuna inanılır. Amerikan filmlerinde gösterilen şehir dışı müstakil evler ise (*E.T.*, *Truman Show*, *Edward Scissorhands*, *Pleasantville*'deki banliyö evleri gibi), kadını eve hapsetmeye ek olarak, onun yaşamını daha da içselleştirmekte, yaşamını toplum yaşamından daha da ayırmaktadır. Bu evler, domestik hayatın, evin ve evliliğin kutsallığının, ailenin öneminin simgesi olarak, sinemanın belki de kaybolmaya yüz tutan özelliklerini seyircinin gözüne sokmak, beynine işlemek amacıyla kullandığı araçlar haline gelmiştir. Sinemadaki evler her ne kadar "iyi" olan ve değer vermemiz gereken özelliklerin simgesi olarak gösterilmeye çalışılsa da, kadınlar için bu evler, onları uzaktaki şehir merkezinin sosyal, kültürel, ve ekonomik avantajlarından uzak tutan birer hapishanedir. Evde hapsolan kadınların şehre ulaşımları oldukça sınırlı olduğu gibi, evin içinde de herhangi bir özel mekânları yoktur.

Bu banliyö evlerinin ve içindeki hayatların bizim için önemi ise, Türkiye'de özellikle son 10-15 yıldır, özellikle büyük şehirlerde şehir dışına taşınma modasından kaynaklanmaktadır. Temiz hava, yeşillik, mutluluk sözleri veren bu yapılaşmalar, maddiyatla mutluluğun bulunabileceği fikrini de içermektedir. Sonuç olarak, iklime, topoğrafyaya, ve kültüre uymayan evler (çoğunun planları, hazır tasarımları bir araya getiren Amerikan dergilerinden ithal edilmiş ve ortamından koparılıp herşeyin farklı olduğu yeni ortamına getirilmiştir; böylece ev aileye değil, aile eve uyum sağlamaya çalışır) içinde yaşanmaya başlanır ve dışarıya verilen mesaj (güç, bereket,

mutluluk), aile düzeninden ve yaşam şeklinden daha önemli olur.

Zaten her alanda ABD'yi örnek alma huyumuzdan vazgeçmiş olmadığımızdan (iyisiyle-kötüsüyle), Amerikan dağıtım şirketlerinin üstünlüğü, filmlerinin ve oyuncularının albenisinden dolayı hayatımızı şekillendirmedeki rolü oldukça büyük. Bir de üstüne geleneksel rollerin vurgulandığı, dışarıdan ve içeriden farklı yaşamlara tanık olan evleri izlemeye başladık mı, zaten genel eğilimimiz cinslerin ve görevlerin ayrımı yönünde olduğu için, bize örnek gösterilen bu hayatın aslında iyi bir örnek olmadığının ayırdına varmamız güçleşmektedir. Genelde Amerikan filmlerinde, tek maaş ile geçinen ailelerdir normal olanı tanımlayan. Bu kabulleniş, daha baştan cinsel rolleri açıkça ortaya koymaktadır. Ev işleri arasında koşuşturan kadın, kendi kişiliğini oluşturmak için kendisine gereken zamanı ayır(a)mamaktadır. Böyle bir ihtiyacı da yoktur zaten (Cowan, 2000). Onun kişiliğini tanımlayan görevi, ev halkını uyandırmak, kahvaltıyı hazırlamak, herkesin zamanında işine ve okuluna gittiğinden emin olmak, geç kalanları kendisi yetiştirmek, kocasını kapıda sevgiyle öperek saçını-kravatını vs. düzeltmek, çocukların okuldaki sorunlarıyla ilgili öğretmenlerle konuşmak, çocuklara hakettikleri cezaları vermek ama bunu yaparken kocasına danışmak, alış-veriş yapmak, akşam herkes eve geldiğinde yemeği hazır etmek, çocukların ödevlerine yardım etmek, ve kocası için uygun bir eş olmayı sürdürmekten ibarettir.

1980'li yıllarda kadınların güçlenişini, yavaş yavaş şirketlerde önemli görevlere gelişini gösteren Amerikan filmleri, Amerikan toplumunun kendi dejenerasyonunun üstesinden gelmek için gösterdiği çaba sonucu aileye, evliliğe, bekârete, vatana, millete, devlet başkanına, bayrağa iyice önem vermeye ve bu konuları sıkça işlemeye başlamıştır. Bu tür değerler genellikle kriz anında daha da değer kazanır. Krizler de genellikle sosyal normları ve alışkanlıkları sarsan, insanın kendini algılayışında radikal değişiklikler olduğu durumlarda ortaya çıkar. Böyle zamanlarda eski ve alışılmış olan güvenli ve rahatlatıcıdır, değişiklik ise ürkütücü. Bu değişimin mekâna yansıması çok açık bir şekilde filmlerde görülebilir. 60'lı yıllarda ev kadını, 70'li yıllarda Bond ve Elvis kızları olarak gösterilen kadınların mekânda pek söz hakları yokken, 80'li yıllarda kendi masaları, ofisleri, evlerine (para kazandıkları için tek başına yaşayabilmektedirler!) sahip olarak izlediğimiz kadınlar (*Working Girl*, *Tootsie*), belli ki bir takım kesimler için tehlike yaratmışlardır ki, oldukça hızlı bir şekilde çok kesin bir son verilmiştir bu gelişime. Yani kadın tekrar eve kapatılmıştır. Kadını güçlü olarak gösteren bir grup film ise onu günlük hayat çerçevesi içinde değil, gerçeküstü durumlarda bol makyajlı ve seksî kıyafetler içinde, silahlarla koşturarak onu bir arzu nesnesi halinde sunmuşlardır. *Matrix*, *Tomb Raider*, *Panic Room*, *Resident Evil*, bunlara örnek gösterilebilir.

yukarıda: *Pleasantville*
solda: *American Beauty*

Buna rağmen, Amerikan sinemasında, banliyölerde yaşayan kadınların kişiliklerini bulma ve cinsel rollerini aşma çabaları filmlere sıkça konu olmuştur. *Buz Fırtınası* ve *Amerikan Güzeli* filmlerinin her ikisi de 1990'larda çekilmiştir. İkisi de kadın hareketinde iki farklı dönüm noktasını vurgulamaktadırlar. İlki 1970'lerdeki kadın protestolarının en yoğun olduğu zamanlarda geçmekteyken, ikincisi 1990'lar kadınının orta düzeydeki başarı döneminden bahsetmektedir. Ancak sonuç olarak, iki film de kadınların kendi benliklerini ispatlamaya çalışmasını konu edinmişlerdir. 1950'lerde çekilen filmler ise kadınları ele aldıklarında, onları geleneksel kurallar ve sosyal normlara boyun eğmiş olarak göstermekte, ve bunu izleyen dönemlerde kadınların tam olarak neye karşı çıkacaklarını çok somut olarak göstermişlerdir. Mesela, *A Date With Your Family* 1950'lerde çekilen eğitsel bir filmdir. Eğitselliği, ilginçtir ki, kadınlara ve erkeklere bir süre ara vermek zorunda kal-

Amerikan sinemasında, banliyölerde yaşayan kadınların kişiliklerini bulma ve cinsel rollerini aşma çabaları filmlere sıkça konu olmuştur.

dıkları geleneksel rollerini hatırlatma amacıyla çekilmesinden gelmektedir. II. Dünya Savaşı, erkekleri savaşa, kadınları çalışmaya ve çocukları da başıboş kalmaya itmiştir. Böylece dağılmış olan çekirdek aileye eski ve doğru olan aile kural-larını hatırlatmak gerekmektedir ki, bu film tam anlamıyla bunu yapmıştır. Rosie'nin mutfağa dönüşüyle, savaş süresince elde edilen özgürlük tersine çevrilir (Cowan, 2000).

Amerikan Güzeli'nde iyi bir eş ve anne olmaya çalışan Caroline Burnham, yıllardır yükünü taşıdığı ve birbirine ters düşen kimlik ve görevler arasında gidip gelmektedir.

Amerikan Güzeli'nde iyi bir eş ve anne olmaya çalışan Caroline Burnham, yıllardır yükünü taşıdığı ve birbirine ters düşen kimlik ve görevler arasında gidip gelmektedir. Bu durum, aslında daha geleneksel kalıplar içinde olan kadınınkinden bir anlamda daha sınırlayıcıdır. Çünkü görünürde, bu kadın 1990'ların sakin sosyal hayatı içinde özgürdür. Eğer görünür bir sorun yoksa, çözüme de gerek olmamaktadır doğal olarak. Sorunu sadece yaşayan kadınlar, gerçekten anlayabilir. Izole edilmiş hayattan şikâyet etmemektedir bu kadın, evde onu bekleyen ikinci işinin gerekliliklerinden kurtulmaya çalışmaktadır. Güce ve ekonomik özgürlüğe kavuşmanın karşı konulmaz isteğiyle yaşamını sürdürür ve başarılı bir imaja sahip olmaya çalışırken, hem evde hem de işte başarısızlıklarla savaşmaktadır. Bu filmde aile, güç savaşları ve rol değişimleri tarafından zarar görmüş ve bir kadın, erkek aile reisi tarafından, ailenin yararı için olmaktan çok, uzak ve bencilce yönetilmenin 'gel-git'inden kurtulamamaktadır (Cowan, 2000).

Burada ailenin zayıflaması kadının güçlenmesine doğrudan olarak bağlı olmaktan ziyâde, orta halli Amerikan ailesini ayakta tutan simgelerin sorgulanmasından kaynaklanmaktadır. Rüya evi, aile yemekleri, araba ve bunların sahipleri gibi simgeler sorgulandıkça, bunca yılın alışkanlıkları sarsılmakta, bu da dolaylı olarak, doğru ve yanlışları hakkında hiç şüphe edilmemiş aile kavramını temellerinden oynatmaktadır. Tüm bunlara rağmen aile, aynı çatı altında yaşamaya devam etmektedir. Bu da ancak herkesin kendine ait bölgesini belirlemesi ile gerçekleşebilmektedir (Malmberg, 1980). Tabii, bu daha da büyük bir savaştır. Sahip olunan güç ve bölge arasında temelleri biyolojik ve evrimsel olup, üstüne üstlük sosyal kalıplarla donatılmış çok güçlü ve karmaşık bir bağ vardır (Hall, 1976; Sack, 1986; Sommer, 1983) ve bu ilişki sinemaya genellikle oldukça gerçekçi bir biçimde yansımaktadır. Büyük veya küçük bir toplum içinde kim daha güçlüyse, egemense, onun daha büyük, gösterişli, ve en önemlisi, *tanımlı* bir mekânı vardır ve geleneksel olarak kadınların ev içinde hangi mekânlara sahip oldukları –veya olup olmadıkları- belli değildir. İlk etapta mutfak akla gelse de, aslında burada geçen zaman başkaları için hazırlık yapmakla geçer genellikle (Sommer, 1983). Erkeğin ise, en azından salonda bir koltuğu, bir çalışma odası, yemek masasında rahatça oturduğu bir köşesi vardır. *Amerikan Güzeli*'nde ise, alan tanımlamak için tüm aile fertleri sürekli savaş halindedir. Ailenin kızının bir odası vardır ve bu oda, istendiğinde –yani neredeyse sürekli- ebeveynlerin dışarıda tutulması için bir kilide sahiptir. Babanın (Lester Burnham), evin garajının üzerinde tam kontrolü vardır, ve filmin başında bu mekânın karakteri nötrken, film ilerledikçe ve dengeler iyice bozulunca, gürültülü klasik rock muzik, marihuana kokusu ve maço ağırlık kaldırma aktiviteleri ile tanımlanmış kişisel bir mekân haline gelir (bu mekânda geçen homoseksüel bir öpüşme sahnesi, Kevin Spacey'nin gerçekteki cinsel kimliğinin bilincinde olan çoğu seyirci için ise oldukça ironiktir bu çerçeve içinde). Anne ise özel bir mekâna sahip değildir, ama tüm evi ele geçirmiş gibi davranmaktadır. Bu davranış kendi kişiliğini belirleme çabasının acıklı bir sonucudur. Kendi seçimi olan pahalı ve bakılıp dokunulmaması gereken ev eşyaları onun başkasına karşı benliğini ve gücünü tanımlamaktadır, çünkü genellikle evin tamamına sahip gibi görünen kadının, aslında giysi dolabının bir yarısı hariç, başka tanımlı bir teritorisi yoktur. Yemek masasında yenilen bir ak-

şam yemeği sırasındaki dekor ve müzik tartışması bu güç savaşının çok iyi bir örneğidir: aile ilişkileri, o zamana kadar açıkça konuşulmaması nedeniyle artık patlama noktasına gelmiştir. Yapay olduğu fazlasıyla belli olan mutlu aile yemeği tablosu bir felâket haline dönüşür aniden (Cowan, 2000). Kadınların başrolde olduğu ve özgürlüklerini ilan ettiği, bu yüzden de tam bir kadın filmi sayılan *Thelma ve Louise*'de bile, film boyunca zorluklara karşı gelen iki kadın, filmin sonunda bir uçurumdan uçarak normal yaşamda özgür olamayacaklarını kanıtlarlar.

Amerikan dizilerinde -*7th Heaven, Everybody Loves Raymond, Married...with Children*- ve hatta çizgi filmlerinde bile -*The Simpsons, King of the Hill*- benzer geleneksel kalıplar sürdürülmektedir. Simpsons dizisinde anne Marge Simpson, bölümlerden birinde kocasının aldığı ve kadın arabası olduğunu sonradan öğrendiği teknolojik araba, ona nereye gitmek istediğini sorunca, çok duygulanarak kimsenin daha önce ona bu soruyu sormadığını söyler. Tabii ki, bunlar aslında geleneksel olanla dalga geçmektedirler, ancak önemli olan, sessiz sessiz de olsa bu imajların izleyicilerin kafalarına yerleşmesidir. Dünyanın her tarafındaki izleyiciler, Amerikan film ve dizilerinin çizdiği sosyal hayatın halihazırda etkisi altındadır. Hergün benzer bir aile düzenini izleyen ve zaten geleneksel rollerin kesin şekilde ayrıldığı bir toplumda yaşayan bizler, üstüne üstlük bunların taklitlerini çekip iyice alışmaya ve sonra da yaşamaya başlıyoruz. Televizyon reklamlarında bile benzer bir tablo görülebilir. Genellikle mutfakta mutlulukla yemek yapan, ve yaptığı yemekle kocasının veya, bizdeki şekliyle, kayınvalidesinin gözüne giren, çocukları tarafından sevilen bir annedir kadın. Veya temizlik yapıyordur dans ederek. Sinema ve televizyonun, yeni teknolojilerle dünyanın her tarafından izlenebildiği, ulaştıkları kişi sayısı dikkate alındığında ise bu mesajların yeni nesil üzerinde yarattığı etkiler düşündürücü hâle geliyor ister istemez.

Geleneksel kadın ve erkek rolleri, günümüzde her konuda en gelişmiş saydığımız Amerikan sosyal hayatında dahi varlığını sürdürmektedir. Rollerdeki bu farklılıklar, açık şekilde günlük mekânların kullanımına, bahçeli ve garajlı müstakil evler, arabalar, hâlinde yansımaktadır. Tabii bu da sinemaya. Sonuç olarak da "izlediğimizi mi yaşıyoruz, yaşadığımızı mi izliyoruz?" sorusu bir kısır döngü haline gelmektedir. Sanırım ilk adım, bizler adına belirlenmiş bir takım rolleri sorgulamak ve romantik komedi adı verilen, kadının güzel ve seçilen, erkeğin cesur ve seçen olduğu, sonunda kadının eski mekânından kurtarıldığı, "bizi mutlu eden ve rahatlatan" filmlerin niye bu etkiyi yarattığı üzerinde durmaktır.

İlk bakışta kadını geleneksel görevlerden kurtarmış gibi görünen filmler bile, artık kadınların bile kanıksadığı ve çoğunlukla farkedemediğimiz bir şekilde eşitlikten uzak, cinsel kimlikleri kesin şekilde ayıran resimler çiziyorlar. Film ve sosyal hayat dengeleri arasında çok kesin bir bağ var. Öyle ki birine bakıp diğeri hakkında bilgi edinmek olası. Sanırım sinema için atılacak ilk adım, biz izleyicilere hap olarak verilen "doğruları" farketmeye ve sorgulamaya başlamak.

yukarıda: *Pleasantville*
solda: *American Beauty*

KAYNAKLAR

Albrecht, D. 1993. "Backlot America: The Impact of Film and Television on

Architecture". *Architecture on Screen: Films and Videos on Architecture, Historic Preservation, City and Regional Planning*. Ed. Nadine Covert. New York: Program for Art on Film. s. xxi-xxv.

Cowan, S. 2000. "The Gendered Architecture of the Home in Cinematic Space". *Built Environment*. 26 (4): 303-315.

Hall, E. T. 1976. *Beyond Culture*. New York: Anchor Press/ Doubleday.

Huxtable, A. L. 1973. "How We See, or Think We See the City". *The New York Times*, Bölüm 2. Kasım 25, 1973, s. 26.

Lapidus, M. 1970. "Now, Once and For All, Know Why I Did It". *Progressive Architecture*. Eylül, s. 120.

Malmberg, T. 1980. *Human Territoriality: Survey of Behavioural Territories in Man with Preliminary Analysis and Discussion of Meaning*. New York: Mouton Publishers.

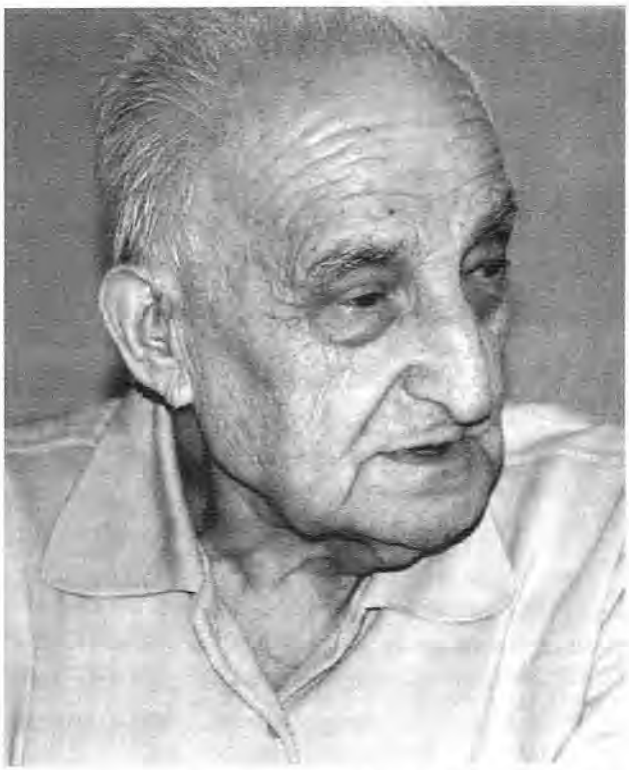
Sack, R. D. 1986. *Human Territoriality: Its Theory and History*. London: Cambridge University Press.

Sommer, R. 1983. *Social Design: Creating Buildings with People in Mind*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

"İzlediğimizi mi yaşıyoruz, yaşadığımızı mı izliyoruz?" sorusu bir kısır döngü haline gelmektedir.

emektar bir sinemacımızın anlattıkları

söyleşi:
Ali Sekmeç,
Savaş Arslan



Seyfi Havaeri
(fotoğraflar: *Altyazı*)

"Filmciliğe atılıyorum artık. Seni aradım, öldü, dediler."

Cemil Uyanık. Hah, şimdi haydi bakalım. Gene... Kardeşim, Beyoğlu'nda gidiyorum böyle, Uyanık, bu Cemil Uyanık. Ben onu eskiden tanırım, benim filmlerim hep iyi iş yapıyor onun sinemasında, Eyüp'te sineması var, Eyüp Halk Bahçesi. "Seyfi Bey, Seyfi Bey." "Ne oldu?" dedim "Ne yapıyorsun sen böyle?" "Yahu, sen ölmedin mi?" Şimdi al, sinema tarihimiz. "Ne ölmesi, yahu?" "Gel," dedi "be! Gel!" "Ne oldu?" "Yahu, gel! Senin için öldü dediler. Ben *Kara Sevda*'yı çevireceğim." dedi. "Filmciliğe atılıyorum artık. Seni aradım, öldü, dediler." "Yahu, onu son zamanlarda pek çalışmıyorum; iş vermiyorlar bana; o bakımdan, öldü, demişlerdir." Yazıhaneye gittik kardeşim. "Anlatsana bakalım şu *Kara Sevda*'yı. Benim vaktiyle gördüğüm *Kara Sevda*'yı." Biz başladık anlatmaya. "Tamam, yahu. Tamam, yahu." Orada bir de küfür etti. "Ulan, parasını da aldılar. Ben de, Seyfi Bey öldü ancak bunu yaparsa yapar..." İsmini vermiyeyim şimdi çok ayıp oluyor. Ben böyle konuşmak istemiyorum. "Filancaya yazdırdık, parasını da aldı. Hay eşekler!" çekti... Hiç bakmadan falan, cart cart, yırttı attı. "Tamam. Ne istiyorsun?" dedi. Cimridir adam halbuki. Çok cimri olmasına rağmen... "Ne isteyeceğim?" dedim ben. "Ne zaman yazarsın bunu?" "Yarısını yazar getiririm üç gün sonra, yarısını da üç gün daha sonra yazarım." Çıkarttı, saymadı, "Al şu parayı. Haydi git, yaz. Sonra gel buraya." ... Biz üç gün sonra gittik, altıncı gün de aldık paramızı. Filmi çektik. –Seyfi Havaeri

1920 yılında doğan Havaeri yönetmenliğe adımını 1947 yılında attı ve 1975 yılına kadar kırka yakın filme imza attı. Agah Özgüç'e göre 1968 yılında yaptığı *Kara Sevda* filminin (ilki 1955 tarihli) yeniden çevrimi ile gişe rekorları kırdı. Ali Sekmeç ve Savaş Arslan'ın, Seyfi Havaeri ile yaptığı söyleşinin ilk bölümü *Altyazı* dergisinin Eylül sayısında yayınlanmıştı. Seyfi Havaeri *Altyazı*'da sinemaya nasıl geçtiğini ve o günlerdeki "Muhsin Ertuğrul saltanatını" anlatıyordu. Burada ise aynı söyleşinin *Yara* (1947) ve *Damga* (1948) ile ilgili bölümleri yayınlayacağız.

(Seyfi Havaeri, "Muhsin Ertuğrul saltanatına" rağmen ilk filmini, *Yara*, nasıl çektiğini anlatıyor.) Hey Allahım, işte Muhsin Bey yönetmen olacak, rejisör olacak, ben para istemiyorum asistanı olayım demekteki kastım onunla sinema hayatında karşılaşmak ve ben o kadar emindim ki kendimden Muhsin Bey'den o işi çok daha iyi bilen bir insandım, daha

ilk anında bilen insandım. Fuat Rutkay kabul etti, yarın değil öbür gün gel, dedi. Pardon, hemen çıkarttı ikiyüzelli lira. O zaman iki yüz elli lira iyi para. O da zaten senaryonun üstüne yatacak anlaşılan. Muhsin Bey kabul etmemiş. (Fuat Bey) Muhsin Ertuğrul'a teklif etmiş. Hatta ben o zaman, Hadi Hün'ü tanıyorum eskiden, başrolü de Hadi Hün oynasın, istedim. Tam da rolü onun, o devirde, ama tam hakkıyla. Ama bir his vardı ya içimde (Muhsin Ertuğrul hakkında), senin başrol oynattıklarına, sana değil ama onlara oynatacağım, diye. O zaman da, Shakespeare'i oynuyor, Hadi Hün'ün en parlak zamanı ve bir de dedim, Cahide Sonku. "İkisi de kabul." dedi Fuat Bey. Ama Muhsin Bey, resmen demiş ki, "Ne onu veririm ne de onu." Ve kardeşim işin hazin tarafı, o Muhsin Bey denilen, Allah rahmet eylesin, onun demek karakteri öyleymiş – öyleymiş zaten, başkalarına da böyle yapıyormuş – Cahide Sonku'yu vermedi. "Oynayamazsın, atarım seni tiyatrodan." demiş. Ötekine de, demiş. Öteki "Tiyatroyu terk ederim bu eseri terk etmem." demiş. Geldi.

Bir besmele çektik kardeşim, e abim yetiştirdi ya beni Hollywood'dan. Lazar (Yazıcıoğlu), toprağı bol olsun, kameraman. Bir makina, tahta, eski, içi bozuk. Elle çevriliyor, takometre var böyle, kameraman dayıyor gözünü, gırk gırk gırk çevirerekten film çekiliyor. Ben senaryoyu yazarken bir yatak odası sahnesi düşünmüşüm, gayri-ihtiyari, sinemada bakıyorum fotoğraflara, tamam bu filmde var, buna gideyim. Ben yatak odasını, sırf yatak odası sahnesi var, diye bir yabancı filme giriyorum ve onu seyrederken, ulan kardeşim, ışık var şöyle, şu şöyle bu böyle. Nereden almış? Şuradan almış, haa. Ben öyle halle yetiştirmişim kendimi ve objektifler hakkında malumatım yok.

A.S.: Lazar'ın var mıydı?

S.H.: Vardı. Lazar iyi kameramandı. Ama üzerindeki eski kamera. Öyle gerekli şekilde pan falan filan yapamazsın. Şimdi ilk gün çalışıyoruz. Ben kardeşim, iskambil büyüklüğünde, güzel mukavvadan bir çerçeve yaptım. Şimdi "Bak," diyorum "Lazar Bey. Şimdi şu masada oturuyorlar, ilk bar sahnesi, şimdi şuradan çekeceğiz. Ben şunu istiyorum." diyorum. Şuradan çekeceğiz, ya. "Bre paşam, 35 objektif!" Haa, şimdi ben bir hesap ediyorum, buradan orasının uzaklığı 15-18 metre var. Bar sahnesi çekiyoruz, biz yukarıdayız. "İlk önce umumi," ondan sonra, diyorum "bak, bir de şöyle, buradan." Öyle şaryo maryo yok. "Bak," diyorum, "şeyi (kadraj) böyle uzatıyorum, bak şimdi." "Ee, 75 paşam." Haa, demek ki bu kadar mesafeden, o kadar yakın plan çekmek istersem, demek ki 60, 70, 75 objektifler. Şimdi ben böyle söyleyince, filmde çalışan artistler, benim böyle hareketlerimle hep alay ederlermiş. "Yahu, deli mi bu adam? Nedir? Bak eline, evvela iskambil kağıdı gibi bir mukavva parçası tutuyor ondan sonra 'Motor!'" diyor. (Gülüşmeler) Rahmetli Hadi Hün de bizi ti'ye alıyormuş. Uzatmayalım, İmralı sahnesini çekiyoruz. İmralı'ya gittik, açıkhava sahnesini çekerken "Stop! Stop!" dedi Lazar. "Sen misin rejisör, ben miyim? Ne güzel!" dedim. "Bre, paşam bu başka. Bak, vida düştü, vida. Tahta ya, şey (kamera)." (Gülüşmeler) Vida düşmüş, içeri ışık giriyor. Baktı, baktı. Haydi, hepimiz yerde vida arıyoruz. "Üzülme paşam, üzülme!" Bir ciklet çıkardı, ağzına attı, çiğnedi, çiğnedi. Vida deliğinin oraya cikletten... "Oh!" dedik, "Ne iyi memleket." Ama şurada şunu söyliyeyim, o zamanın ellerinde Almanya'daki son sistem alıcı makineler. Spotlar, lambalar, 5 ve 7 objektifli makinalar olan stüdyo sahipleri firmalar vardı, onlar dublaj film çekmeye başlamışlardı ve yerli yapmıyorlardı – yerli film yapanlara da, makina vermiyorlardı, parasıyla. Makinayı satmıyorlardı, kiraya da vermiyorlardı. Stüdyoyu istediğin zaman, mesela o zamanın parasıyla bin lira yövmiyeyse, kalkıyorlardı yirmi bin lira diyorlardı. Onsekiz bin liraya film bitiyor zaten. Yani, bütün filmin masrafı bir stüdyo... Sırf yerli film yapılmasın.

A.S.: Peki, sebep ne?

S.H.: Sebep, bunlar kolay yoldan para kazanmaya alıştılar. Yani, şeyden, dublaj dolayısıyla. Dublaj filmleri takdir ederim. O kadar güzel dublaj yapılıyordu ki ama Türk sinemasını doğarken öldürmek azmi yaşıyormuş, varmış gibi çünkü bizde o zaman Almanya'daki son teknik makinaların hepsi vardı.

A.S.: O dönemde Muhsin Ertuğrul tekniği çok iyi takip edermiş.

S.H.: Yok, yahu! Öyle olsaydı, yaptığı filmlerde, dört kişi oturuyor bir masa başına, makinayı koyuyor, çek babam, çek babam, çek babam, çek babam. Kaç tane

İmralı'ya gittik, açıkhava sahnesini çekerken "Stop! Stop!" dedi Lazar. "Sen misin rejisör, ben miyim? Ne güzel!" dedim. "Bre, paşam bu başka. Bak, vida düştü, vida. Tahta ya, şey (kamera)."

Havaeri bir filminin setinde

"Öyle kinci ki bu Muhsin," dedi "ne yaptı bana biliyor musun?" "Ne yaptı?" dedim. "Şamdan tutturuyor, şamdan!" (Gülüşmeler)

film yaptı öyle, yapmayın yahu! Yahu, insan bırak yönetmenliği, rejisörlüğü falan, ben burada bir masa başında dört kişiyi buradan seyretsem, yahu sıkılırım bir de bu tarafa geçerim, yahu! (Gülüşmeler) Bir taraftan kadını profil görüyorsun, o tarafını görme. Ulan, al şu makinayı bir de o tarafa koy, yahu! Yani, bırak demesinler öyle bir şey!

Ha şimdi, gelelim Atatürk'ün büyüklüğüne. Atatürk'ün sinema hakkında çok güzel konuşmaları vardır. Ha, bu arada Atatürk İpekçiler'e İş Bankası'ndan yüksek bir kredi aldırmıştır. İpekçiler ödemiştir sonra onu. Atatürk'ün tavsiyesi dolayısıyla yahut hami olması, desteklemesi dolayısıyla İş Bankası'ndan alınan çok büyük bir para, Almanya'daki o en son sistem makinalar gelmiştir İpekçiler'e. İpekçiler, daha ben piyasaya çıkmadan 1946 senesinde, 1939 senesinin sonlarında almıştır. Ne? Daha evvel. Sesli film çekiyordu, sesli film. İpekçiler sesli film çekti, doğrudan doğruya, o aldığı şeylerle. Düşünün, sesli film çeken bir ülkede, ben ilk filmimle anlattım, tahta makinayla.

A.S.: Sesli mi çektiniz onu?

S.H.: Sesli olur mu? Yok ki sesli. Nerede? Tabii, dublaj. Herkes dublaj yapıyor zaten. Sesli çeken yok ki.

A.S.: Faruk Kenç onu ölmeden önce anlatmıştı bana. *Dertli Pınar* filminden sonra sesli film çekimi bitmiş. *Dertli Pınar*'da dublaj yapmışlar, 1942'den sonra kimse sesli çekmemiş.

Şimdi öyle bir durum ki, Muhsin Bey rejisörlük yapmazsa film yatar. Şehir Tiyatrosu artistleri oynamazsa film yatar.

A.S.: Peki Muhsin Bey bu oyuncuları kıskançlıktan mı göndermiyor?

S.H.: Öyle otoriter adam. Öyle şey. Nitekim gelelim şimdi şeye. Hadi Hün resti çekti. Biz o sene filmi yaptık. Hah, şunu da anlatayım, filmi biz bitirdik falan, bir güzel seyrediyoruz. Filmi seyrederken, toprağı bol olsun kameraman Lazar geldi, elinde bu kadar kalın bir şey. O sözünü esirgemezdi, şöyle baktı bir etrafa, biz de filmi seyrediyoruz, "Hadi Bey, Hadi Bey, Hadi Bey," dedi "Seyfi Bey iskambil kağıdını, çerçeveyi bana tuttuğu zaman hepiniz kıs kıs gülüyor ve alay ediyordunuz. Buyurun Cecile B. deMille'i." dedi. O Amerikan mecmuasında Cecile B. deMille tarif ediyor kameramana, kameramanın yanında bu kadar bir nikel çubuk. Nikel çubuğun üstünde benim yaptığım çerçeve, iskambil kağıdından. Böyle gösteriyor kameramana, biraz daha çekiyor gösteriyor yine. "Seyfi Bey, hakikaten abisi Amerika'da tahsil ediyormuş da, o işi bundan öğrenmiş." dedi. (Gülüşmeler) İmdi, bütün bu işler bitti falan film çıktı piyasaya. Üç hafta falan oynadı Taksim sinemasında. Kapılar falan kapatıldı, halk girmesin diye.

A.S.: Fuat Bey memnun muydu filmden?

S.H.: Tabii. Para geliyor ona tıkır tıkır yahu. Şimdi öyle bir durum oldu ki, Hadi Hün ile bir gün sokakta karşılaştık. "N'aber Hadi Bey? Nası? Film çok iş yaptı." Tiyatro mevsimi de açıldı. Muhsin Bey'in adeti, her açılışta, yani başlarken Shakespeare'in eserleriyle girer. Ne dedi, biliyor musun? "Öyle kinci ki bu Muhsin," dedi "ne yaptı bana biliyor musun?" "Ne yaptı?" dedim. "Şamdan tutturuyor, şamdan!" (Gülüşmeler) "Ne demek o?" dedim "Yahu, bana da şamdan tutturuyordu, yirmi lira aylıkla." "Yok, bizim aylığı kesmedi ama..." dedi. Öyle küçük

roller veriyormuş ki, böyle şamdan tutuyor. Ve o beni dinlemedi, gitti Yara'da oynadı diye, sezon başlayınca, hep böyle tarihi, şey eserleriyle girerdi Muhsin Bey... Tabii, başrolü bekliyordu yine Hadi Hün. (Muhsin Ertuğrul'u taklit ederek) "Sen şu rolü oynayacaksın Hadi!" demiş. "Rolü aldık ama şamdan tutturuyor." dedi bana. Dedim "Bana da tutturuyordu o."

A.S.: *Yara*'dan sonra sizin bir *Damga* filminiz var.

S.H: Şimdi bakın ne oldu? Ben Yara filmini yapınca piyasa allak bullak oldu. Neden allak bullak oldu? Yahu, Muhsin Bey yönetmen değil. Artistler de, işte bir Hadi Hün var. Ondan sonra bir tane Hadi Hün'den sonra bir tane kadın vardı, yeni girmiş. Hepsi amatör. Ben gidip seçmiyorum. Fuat Bey diyor ki. "Sen bırak şimdi. Yahu, Muhsin Bey yok şimdi hazır. Işimize bakalım." Polisin bir kızı varmış, hevesliymiş. Kızım şöyle... Tamam, oynasın. O? Gel sen de oyna, yahu! Piyasada düşük kadrolu tiyatrolardan, sen gel, sen gel! Aa, piyasa bir çıktı. Hadi Hün'den başka kimse yok. Bir adam çıkmış, Seyfi Havaeri. Bir de, Cumhuriyet'te yazı yazan bir adam vardı, "Filmi seyrettim." diyor "Bu delikanlı, bu işi çok iyi biliyor herhalde." Böyle Cumhuriyet'te yazınca, tabii bir şey oluyor.

Derken, Fuat Bey'le program yapacağız, daha film yapacağız. Aklımızda var öyle, ama işte altı ay sonra falan tekrar yeni şey için şey ederiz. Derken, bir fotoğrafçı Coni Kurtdeşoğlu vardı. Geçiyorum bir gün fotoğrafhanenin önünden, "Gel, gel!" dedi. Girdim içeriye, oturdum. "Bak Seyficiğim, senden benim bir ricam var şimdi." dedi. "Şimdi biri var içerde. O birine 'gel,' diyeceğim, o gelecek. Gelince hiç bir itirazın yok. O kendine bir film yapacak ama onun senaryosu varmış elinde." dedi. "Yaparız." dedim, yahu. İlle de Fuat Bey mi olacak. Çıka çıka Hürrem Erman çıktı. Ben ikibin lira aldımdı şeyden, Hürrem Erman "Ben bin liradan fazla veremem." diyor. "Olsun," dedim "be kardeşim. Yapalım sana da bir film. Yalnız eseri bir görelim." Uzatmayalım, Hürrem de, sineması var, şeyde, Adapazarı'nda, bir tane de galiba İstanbul'da, küçük bir sinema falan. Hürrem "Tamam." dedi, anlaştık. İki gün sonra Hürrem, "Yahu," dedi "makina istedim parasıyla, vermediler." Halbuki bunlar Selanikli, İpekçiler de Selanikli. İpekçiler'e gitmiş, İpekçiler buna bile vermemiş makina. Kirayla, yahu. Yani, böyle tahta makinayla olur mu artık?

Nihayet makina bulduk falan, dedi. Bulduğu da, şöyle bir makina. Ne markası belli, ne bir şeyi. Kasetleri de yokmuş, kasetlerini burada aliminyumdan yapmışlar, üstten takılıyor. Bir tane de motor uydurmuşlar. Bak benim şanssızlığıma, elle de çevrilmiyor, ancak ütü prizi gibi böyle, takıyorsun başlıyor çalışmaya makina. Ee, ne olacak? Şimdi, harici sahne çekmek için – Nereden geldi başıma, yahu! – mesela bir kahve önü sahnemiz var, kahveden cereyanı alıyoruz, yirmi metre kordon. Ancak fişten böyle alıyor, makineyle çekiyoruz. "Yahu Coni be, biraz şöyle gelsen de, şu taraftan..." "Gelmiyor yahu işte kordon!" (Gülüşmeler)

Ondan sonra bir sahne var. Memduh Ün oynuyor. Çok güzel bir çınar ağacı var, Adapazarı'nda Çarksuyu'nun orada. Şimdi Çarksuyu'na yakın yerde, bir ev, kulübe var, orada cereyan aldık. Çarksuyu yanda akıyor, kamerayı koyduk, ağaç yukarıda. Coni'ye dedim ki, "Coni, gökyüzünden ineceksin şimdi ağaca. En azından bunu böyle alalım." Ağacın alt gövdesinde de, kalp çizecekler uzak plandan, sonra yakın plana geçeceğiz – aşk şeysi, işte, Sezer Sezinle. Tamam. Bir de sanki gülünç şey. Hani böyle dört tekerlekli şaryo vardır ya, raysız yani. Bir de onu getirmişler, orada ne işin olur ki. Getirdi buraya kamerayı, dedi ki Coni, "Olmuyor, Seyficiğim." "Niye olmuyor?" "Yahu, gökyüzüne çıktım mı ben, burada olmaz bu. Ancak ben karşıya, suyun öbür tarafına geçersem, oradan çekerim. Bu olmaz. Nerede durayım?" "Olur mu yahu, hiç olmazsa bir türlü çekelim." "Olmaz." "Olur yahu, sen oradan baktın ama ben de başka yerden baktım." Makyaj çantamız vardı. Hani, asker bavulları gibi, tahtadan yapılmış. "Çek şöyle." dedim "Kaldır şunu be!" Ön taraftan iki kişi tutuyor, kalktı. Coni de arabanın içinde makineyi tutuyor, düşmesin diye. Diktik makyaj çantasını. Oturdu. Ön tekerlekler havada. Coni böyle askeri pilot gibi. "Yap, şimdi provanı." dedim. Tabii, zaten makine kalkmış, şöyle baktı, "Yahu, gökyüzündeyim." "Hah, şimdi yavaş yavaş in. Gövdeyi de gördün mü?" "Hah, tamam. Gördüm." "Tamam işte, yahu. Oldu mu bu iş. Oldu. Motor!" (Gülüşmeler...)

Şimdi gelelim, Türk Sinema Tarihi'nde benim ikinci filmimde (*Damga*) yaptığım

Coni'ye dedim ki, "Coni, gökyüzünden ineceksin şimdi ağaca. En azından bunu böyle alalım." Ağacın alt gövdesinde de, kalp çizecekler uzak plandan, sonra yakın plana geçeceğiz.

işe. Şimdi o makina, dedim ya, alüminyumdan falan şey edilmiş diye. Artık Coni'nin hatası mı, galiba yazlık, sıcak hava falan neyse, içerdeki filmler böyle biraz bükülmüş – kaset uygun değil hani o şeye. Filmin yarısına yakın kısmı kardeşim, flu çıkmasın mı? Şimdi işin enteresan tarafı, Salı günü filmin iş kopyasını seyredeceksin, diyor Necip Erses stüdyosu, ben de Pazartesi günü Beyoğlu'na çıkmıyorum – A pardon, çıktım Beyoğlu'na da, Salı günü film seyredilecek, stüdyoya gitmiyorum – bir baktım, elleri böyle birisi bir koluna başkası öbür kolunda Hürrem Erman, böyle hayal gibi Beyoğlu'nda, geliyor. Stüdyodan çıkmışlar, meğerse stüdyo telefon etmiş, isterseniz gelin banyoları yaptık, diye. Gidiyorlar, film flu, flu, flu. Orda diyorlar, bu film piyasaya çıkmaz, yeniden çekeceksiniz bunu. Hürrem Erman'ın yüreğine inecek, hemen "Yahu, mahvoldum Seyfi'ciğim. Mahvoldum." "Ne?" "Flu, flu, flu! Zaten, dediler, hepsini yeni baştan çek." Ben biliyorum onu, zaten abisinden, oradan buradan borç alarak yaptı bu filmi. "Gel," dedim "yahu, bu filmin ölmüşü zaten para. Sen neme lazım gel." Onun o zaman bir apartmanın altında, bir kalorifer kazanı şey kadar bir yeri vardı. Oraya götürdüm. Bir de ben seyredeyim şunu, dedim. Şimdi dikkat buyurun. Ağlıyor. Ben stüdyoya gittim Necip Erses'e, seyredeyim şunu. "Yahu, seyretme büsbütün asabın bozulur." "Bir seyredeyim. Haydi bakalım, koyun baştan." Filmi seyrediyorum gayet güzel. Yahu, kız giriyor salona, pardon erkek giriyor salona, kız da onu görünce ayağa kalkıyor. Geliyor, hani kucaklaşıp öpüşecekler, sevgilisi falan, öyle bir sahne. Aaa, adam giriyor kız ayağa kalkıyor, daha adımını atarken bumburulullup (gülüyor), flu, yok bir şey. Yani, öyle bir sahne lazım olsa fevkalade bir sahne. Onlar tam öpüşecekken burulullup, hani birisi büyü yapmış, duman olmuş gidiyor ikisi birden. Öyle bir sahneye ihtiyacın olsa tamam onu kullan. Biraz daha, öteki böyle, beriki böyle. Ahh, kimisi diyor yarısından fazla flu, yarısından fazla yok ama yüzde otuzu bunun flu, dedim. Ne yaparsın?

Ahh, kimisi diyor yarısından fazla flu, yarısından fazla yok ama yüzde otuzu bunun flu, dedim. Ne yaparsın?

Eve gittim, benim adetimdir, senaryoda asistanlara pek inanmam, yani güvenmem, ne olur ne olmaz diye, bu sayfasını

çekiyorsam bu sayfada artist hangi elbiseyi giyiyorsa bir evvelki sayfasının arka boşluğuna şu elbise, şu elbise diye yazarım. Ama iyi ki yapmışım, şu aralar yapmadım asistanlar falan var diye ama o aralar ilk defa gelmişler, asistan olmuşlar, hiç bir şeyi bilmiyor ki! Neyse oturdum sabaha kadar kardeşim senaryoyu açtım. Hatırlayabildiğim kadar, orada seyrettim ya, ulan diyorum erkek giriyor kadın ayağa kalkıyor, öpüşecekler, burululup flu oluyor. Ne elbise giymiş bu? Şu, senaryodan buluyorum o sahneyi. Öteki ne elbise giymiş? Bu. Aynı elbiseden belki iki kısım şöyle, yahut bir kısım evvel. Ortada bilmem ne falan yakın bir şey var, aynı elbise var. Tamam, ulan, bu ne kadar çeker, olsa olsa ondört, bilemedin onbeş metre. Ben burdan şimdi onbeş metre negatiften bunu alırım kontratip, gene bunu öteki yerine koyarım. Buradaki şeyi kesip atarım, buradan aldığım kontratipi oraya koyarım. Olur mu? Olur. Ben o gece bunu düşünerek seyrettiklerimden falan aklımda kalanlardan yüzde onunu falan tesbit ettim zaten.

Oo, ben sevinçten doğru Hürrem Bey'e. Hürrem Bey sanki hiç eve gitmemiş gibi, hala orada, o kalorifer bozuntusu bir odası vardı, orada. Hala ağlamaklı. "Hey," dedim be "ne düşünüyorsun?" "Nasıl çekilir?" dedi "Bunun yarısı ne para, biliyor musun sen?" "Yahu, para mara sarf etmeyeceksin, ben işi hallettim. Sen karışma. Ben," dedim "yarından itibaren çalışıyorum." Uzatmayalım, ben rahmetli, isimleri unutuyorum, rahmetli Şef Davran vardı, çok hassas bir çocuktu, Necip Stüdyosu'nda. Ona rica ettim, o da adamına söyledi. Ben şurdan kes, burdan kes, şurdan şöyle, kağıttan kağıda, yani negatif ne kadar şey, geçerken parçayı buluyoruz, hah şu kadar şey. Bu kadar lazım yahu, bu kadarının kontratipini istiyorum. Şimdi bir yerden beş altı metre, tamam buradan buradan beş altı metre. Yani, bu kağıttan kağıda işaretlediğimiz şeylerin kontratiplerini alacaksın, ondan sonra onları birbirine ekleyeceksin bu kadar şey olacak. İki kısım üç kısım şey olacak yani. Ondan sonra biz onu iş kopyasına alacağız, iş kopyasından normal montajımızı yapacağız. Bunu ben yaparken, asistanım benim adamım değil, stüyonun adamı, "Yahu," dedi "bu olmaz ya!" Çıktı, gitti adam stüdyodan – iğneyle kuyu kazar gibi. Ve ben bunu yaptım kardeşim. Evet, kontratip kopya alınır ama bir şey olur alırsın ama öyle o sahneden on metre, o iki metre, iki metre... Mesela, bir de şöyle düşünüyorum, yetmiş metrelik bir sahne, içinde iki yerde bozuk var. Yetmiş metreyi atamazsın ki! Ama olmazsa negatif üstünde, sanki yeni çekiyormuşum gibi, mizansen değiştirir gibi, ona göre kareleri seçiyorum. Yani, şimdi mesela çevirmiş kafasını (sağa doğru) bozuk, çevirmeden evvel, ulan at, gitsin – çevirmesin öyle! Ötekinin bir bakışı var, ondan sonra... Böyle şeylerle bu tahminim dünyada ilk defa yapılan bir şeydir. Kimse dayanmaz zaten, yahu! Ne oldu sonra, şimdi montajı yaptık. Elimden tabii diyalog var, senaryo. Şimdi "Ah canım, bugün hava ne güzel, değil mi?" Halbuki orada diyor ki, "Yahu, öyle bir karnım acıktı ki, haydi bakayım, bilmem ne..." falan yahut "Şöyle elinle bana güzel bir kahve yapsana" falan. Bugün hava güzelle, elinle kahve yap yahut sinemaya gidelim, ben... ama diyalogu aynı koyuyorum oraya, çok çok uzun şeyler varsa diyalogu değiştiriyorum. Biraz uydurmasyon, uyduruyorum.

Hâdi Hün'ü buldum – o da, dublajı nasıl yapıyor o zamanlar biliyor musun, o Arap filmlerini falan? Bir giriyor, bir günde dublajı bitiriyor – öyle çalışıyor. Beni de kırmadı, "Yalnız iki, üç dublaj parası vereceğiz," dedim. "O ne demek?" dedi. "Yahu, o ne demek olur mu? Bütün koyduğum parçalar, başka konmuş filmde." Orada şunu konuşması lazım, boyuna cümle uyduracak oraya. Ben yaptım yapacağımı, bu kadar. Şimdi sıra onda. Zaten dedim ben kaçarım, döver beni yoksa ve birinci günü dublaja girdik, kardeşim. Hadi Bey'e dedim bir kaç yerde böyle böyle. "Yahu, yaparız." dedi. O bir kaç yeri zannetmiş, aman evladım... Başladı o bir kaç yere, "Yahu, ne güzel yapıyorsun!" Dedim, "Aa, beni Fuat Bey çağırıyor. Haydi Allahısmarladık." Ben fışşt. Bakıyor, bakıyor. Yahu, nasıl olur? Böyle yapacağım, böyle. Arada sırada, "Nerede o Seyfi!?" Dişlerini gıcırdatıyormuş. Ondan sonra, üç dört gün sürdü o dublaj. Üçüncü günü falan ben geldim, "Nerdesin!?" dedi. "Yahu, ne bağırıyorsun be! Ben bir günde yapılacak dublajı, Hürrem Bey'e söyledim, üç gün parası verecek." "Ulan, bu ne üç dublaj parası, otuz dublaj parası versen... Bu sıkıntı, yetti be!"

"Yahu, ne bağırıyorsun be! Ben bir günde yapılacak dublajı, Hürrem Bey'e söyledim, üç gün parası verecek." "Ulan, bu ne üç dublaj parası, otuz dublaj parası versen... Bu sıkıntı, yetti be!"

dikkate değer VCD'ler

Kaya Özkaracalar

ilk dönem Superman çizgi romanlarında, kahramanımız henüz uçma yeteneğine de sahip olarak tasvir edilmezdi.

Superman (1942-43)

'Çizgi Film Dünyası' tarafından piyasaya sürülen Superman çizgi film vcd'sinin, kapağındaki güncel çizimli illüstrasyona karşın, yakın tarihli bir televizyon yapımı değil de, bu dünyaca ünlü süper kahramanın klasik serisinden episodlar içerdiğini farketmek çok güzel bir sürpriz oldu! Fleischer Stüdyosu, çizgi filmlerin altın çağında, Disney Stüdyosu'nun en büyük rakibiydi. 1941'de Paramount, Fleischer Stüdyosu'na sinemalarda gösterilmek üzere bir dizi kısa metraj Superman çizgi filmi siparişi verdi. 1942'de ise Fleischer Stüdyosu toptan Paramount tarafından devralınacaktı. 1941-43 arasında bu seriden tam 17 adet kısa metraj Superman çizgi filmi yapıldı ve sinemalarda gösterildi: Bu 17 episodun ilk 9'u Fleischer Stüdyosu logosunu taşıyordu, 10' uncusu tam stüdyonun Paramount'a devri günlerinde gerçekleştirildi, son 7'si ise doğrudan Paramount bünyesinde ama yine Fleischer ekibindeki sanatçılar tarafından hazırlanmıştı. İşte ülkemizde piyasaya çıkan vcd, bu son 7 çizgi filmin tamamını içeriyor. Keşke önceki 10 episodu da izleme olanağına kavuşabilsek ama mevcut vcd bile gerek çizgi film-severler, gerekse Superman-severler tarafından tam anlamıyla bulunmaz nimet. Vcd'de her nedense episodların jeneriklerinde isimlerin yeraldığı kareler atlanmış, bunlar aslında sırasıyla şu isimleri taşıyorlar: 'Showdown', 'Eleventh Hour', 'Destruction Inc.', 'Mummy Strikes', 'Jungle Drums', 'Underground World' ve 'Secret Agent'. Superman'in hırsızlık yapan bir sahte Superman'in foyasını meydana çıkardığı 'Showdown' dizinin belki de en zayıf episodu. Ardından gelen iki episod ise 2'nci Dünya Savaşı'nın sürmekte olduğu dönemin ürünü olmaları açısından adeta tarihî bir belge niteliği taşıyor, 'Eleventh Hour'da Superman Japonya'da bir dizi sabotaj gerçekleştiriyor, 'Destruction Inc.'de ise ABD'deki bir dizi sabotörün çanına ot tıkıyor! 'Mummy Strikes' adından da anlaşılabileceği gibi klasik bir mumya öyküsü. 'Jungle Drums' ise savaş bağlantısını, daha önceki savaşla ilgili bölümlerden farklı olarak, bu kez egzotik bir arkaplanla sunuyor: Superman, balta girmemiş ormanlarda, maskeli bir kişinin liderlik ettiği vudu ayinlerinin, aslında bir Nazi tezgâhının kamuflajı olduğunu ortaya çıkarıyor. 'Underground World' dizinin en fantastik nitelikli olanı; Superman'i bir mağaranın derinliklerindeki

kuş-adamların tapınağında izliyoruz. Tüm bu episodlarda Superman, Lois Lane'i envaî çeşit tehlikeden kurtarırken, en son episodda nedense Lois Lane yok, onun yerine ona çok benzeyen bir başka kadın karakter var. Superman bu kez gangster çeteleriyle ilgili çok önemli bilgileri adalete teslim etmek isteyen bu kadını koruyor. Bu çizgi filmlerde Superman'in tam olarak uçmadığını, aslında yalnızca çok yükseklere zıpladığını farkettiğinizde şaşırmayın: ilk dönem Superman çizgi romanlarında, süper kahramanımız henüz uçma yeteneğine de sahip olarak tasvir edilmezdi. Superman'in artık o çok aşina olduğumuz uçma yeteneği aslında çok sonradan ortaya çıkarılmıştı! Serideki bütün çizgi filmlerde çizgi film sanatçılarının, renk kullanımıyla gölge ve ışık efektleri yaratmadaki başarısı hayranlık uyandırıcı. Özellikle 'Underground World' görsel olarak çok göz doldurucu, kimbilir sinema ortamında dev perdede görkemi nasıl artıyordu. Bu arada bu çizgi filmlerde çalışan sanatçıların daha önce ilk Popeye (Temel Reis), daha sonra da ilk Casper (Sevimli Hayalet) çizgi filmleri dahil, Disney dışındaki diğer Amerikan çizgi film klasiklerinin yaratılmasında pay sahibi sanatçılar olduğunu kaydedelim. Öte yandan bu vcd'nin en sonunda bir de 1944'ten bir Mighty Mouse çizgi filmi bulunduğunu ekleyelim.

İki Kafadar (1936-50)
Sera isimli firma tarafından piyasaya sürülen bu vcd'deki 7 çizgi filmden, aslında yalnızca iki tanesi vcd'ye adını verdiği anlaşılan Talking Magpies (Konuşan Saksağanlar) adlı kahramanların maceralarını (1946-47) içeriyor (vcd'de 2'nci değil de 5'nci sırada yeralan çizgi film bu karakterlerin ilk çizgi filmidir). Ancak vcd'deki diğer ürünler de animasyon koleksiyoncuları açısından çok değerli. Üçü Fleischer Stüdyosu'nun Paramount tarafından devralınmadan önce, bizzat Fleischer imzasıyla ürettiği ürünler: bunlardan 'Greedy Humpty Dumbty' (Açgözlü Humpty Dumty; 1936), servet düşkünlüğü karşıtı temasıyla, Büyük İktisadî Buhran sonrası dönemin havasını yansıtması açısından 'solcu' sayılabilecek ilginç bir ürün; 'Tears of an Onion' (Bir Soğanın Gözyaşları; 1938) ise Fleischer'ın, çeşitli sebzeler gibi farklı figürlere özgün karakterler atfetme yeteneği açısından dikkate değer. Ancak vcd'deki en önemli çizgi

film, belki de 'The Magic Fluke' (Sihirli Değnek; 1947). Çünkü Amerikan çizgi film sanatının efsanevî isimlerinden John Hubley'in (1914-77) imzasını taşıyor. Pek çok uzun metraj Disney klasiğine sanat yönetmeni olarak imza atan Hubley, Disney Stüdyosu'ndaki ünlü 1941 grevindeki öncü rolünden dolayı stüdyodan ayrılmak zorunda kalmış ve Columbia için, aralarında The Magic Flute'ün da bulunduğu çok sayıda başarılı çizgi film gerçekleştirmişti (Hubley ülkemizde de tanınan Mister Magoo karakterini de bu dönem de yaratmıştı). Ancak, 1950'lerin başında ise, dönemin anti-komünist cadı avı sırasında, Hollywood'dan bu kez toptan ayrılmak ve televizyon reklamlarında çalışırken, kendi olanaklarıyla ve Dizzy Gilespie gibi caz sanatçılarının desteğiyle, yılda bir adet gerçekleştirebildiği bağımsız çizgi filmlerle yetinmek zorunda kalmıştı.

Hubley, Disney Stüdyosu'ndaki ünlü 1941 grevindeki öncü rolünden dolayı stüdyodan ayrılmak zorunda kalmış ve Columbia için çok sayıda başarılı çizgi film gerçekleştirmişti.

Sevimli Hayalet Casper ve Arkadaşları (takriben 1940-45)
Sera isimli firma tarafından piyasaya sürülen bu vcd'de, aslında yalnızca bir adet Casper (Sevimli Hayalet) çizgi filmi bulunuyor, vcd'deki diğer çizgi filmler,

takriben 1940'ların ilk yarısındaki 'Merrie Melodies', 'Happy Harmonies', 'Looney Tunes' gibi muhtelif diğer çizgi film serilerinden. Ancak sözkonusu Casper çizgi filminin, ilk Casper çizgi filmi olmak gibi çok önemli bir özelliği var: 1945 tarihli 'Casper the Friendly Ghost.' Küçük bir hayalet insanlarla dost olmak istemekte ama herkes ondan korktuğu için yalnızlık çekmektedir, ona ilk olarak küçük bir çocuk arkadaşlık elini uzatacaktır... Doğal olarak bu ilk üründeki Casper figürü, çocukluğumuzda televizyonlardan (Sevimli Hayalet, 1969'dan itibaren TRT'de gösterilmişti) alıştığımız Sevimli Hayalet figüründen biraz farklı, Casper ilk ortaya çıktığında sanki biraz daha tıknazmış!

Küçük bir hayalet insanlarla dost olmak istemekte ama herkes ondan korktuğu için yalnızlık çekmektedir, ona ilk olarak küçük bir çocuk arkadaşlık elini uzatacaktır.

Casper (1955-58)
Palermo firmasının piyasaya sürdüğü bu vcd'de ise 1950'lerin ikinci yarısından 7 adet Casper çizgi filmi var. Bu dönemde artık Sevimli Hayalet figürünün, televizyonlardan aşina olduğumuz forma kavuştuğunu görüyoruz. Bu vcd'de özellikle 'Ghost Writers' adlı ilk çizgi film çok ilginç: Casper çizgi filmlerinin yaratıcıları ilham sıkıntısı çekmektedir ve bizzat Casper onlara yardımcı olmaya koyulur!

Şirinler / The Smurfs (1980'ler)
Ülkemizde ilk olarak 1960'larda bir gazetede kopya çizgilerle ve yerli bir kopyacı-çizerin imzasıyla (!) bant olarak yayınlanmış olduğu anlaşılan (bkz: *Çizgili Hayat Kılavuzu*, sf. 212), daha sonra 1970'lerde *Doğan Kardeş* dergisinde özgün renk ve çizimleriyle yayınlanan Belçika kökenli çizgi roman karakterlerinin Hanna-Barbara yapımı Amerikan yapımı Amerikan tv dizisinin episodları. Saptayabildiğimiz kadarıyla piyasada, her birinde iki episod yeralan en az üç adet *Şirinler* vcd'si bulunuyor (Geçmişte, Şirinler'in dört episodunu içeren bir video, piyasaya çıkmıştı). Şirinler hakkında bir izlenim yazısı için bkz: bu sayımızda sf. 48.

Heidi: İyilik Meleği (1995)
Geçen sayımızda tanıttığımız Heidi vcd'sinden farklı olarak, ikinci bir Heidi vcd'sinin daha piyasada olduğunu farkettik: Fanatik isimli firma tarafından piyasaya sürülen ve "İyilik Meleği" altbaşlığını taşıyan bu diğer vcd, kapağındaki illüstrasyona karşın çocukluğumuzdan aşina olduğumuz (ve geçen sayıda tanıttığımız, 'Çizgi Film Dünyası' tarafından piyasaya sürülen, yalnızca *Heidi* başlığını taşıyan vcd'de ilk episodları yeralan) çizgi film dizisinin episodlarını değil, geçtiğimiz yıllarda video piyasası için yapılan orta metraj bir *Heidi* çizgi film uyarlamasını içeriyor! Tavsiye edilecek bir yönü yok, yalnızca bir yanlış yönlendirme durumuna mahal

vermemek için not etmeyi zorunlu gördük.

Tehlikeli Tür / Species (1995)
Hollywood yapımı bir erotik korku /bilim-kurgu filmi... Kamuoyundan gizli yürütülen bir deneyle, uzaydan dünyamıza gelen bir DNA yapısıyla insan DNA'sı birleştirilmiş ve ortaya yeni bir tür çıkmıştır. Çok güzel bir genç kadın (*She Spies* adlı tv dizisinin yıldızı Natasha Henstridge) görünümüne bürünebilen, ama aslında korkunç bir uzaylı mahlûk olan bu canlı, tabii ki kaçmayı başararak insanlar arasına karışır ve tek amacı erkek bir insanla çiftleşerek çocuk sahibi olmaktır. Derin devlet de onu bulmak ve yoketmekle görevli özel bir ekip oluşturur. Zamanında ülkemizde gösterildiğinde AIDS korkusunu yansıtan bir film olarak

değerlendirilmişti. Tabii ki bir başyapıt olmakdan çok ama çok uzak. Fakat özel efektlere yansıyan bütçesi itibariyle Hollywood yapımı olduğunu ele verse de hem erotik, hem de grotesk sahnelerdeki nispeten cüretkârlığı açısından istismar sineması kapsamında sayılabilecek ve karakterizasyon 'zaafları' açısından *trash* filmleri anımsatan ilginç bir ürün. Üstelik başrolde deneyimli oyuncu Ben Kingsley var. Yalnız orjinali anamorfik geniş ekran formatlı (1:2.35) filmin tv ekran formatına uyarlanmış bu hâli, özellikle belirli sahnelerde seyir zevkini azaltıyor. Filmin, devamı çekilmişti.

Şeytanî Güçler / Dark Echoes (19??)
Açıkçası, birkaç sahnesinden kısa pasajların oldukça başarılı bir müzik eşliğinde

verildiği jeneriğinin yarattığı tüm olumlu beklentilere karşın, aslında geneli itibariyle son derece sıkıcı ve ancak 'hızlı oynat' komutuna sıkça başvurarak izlenebilecek bir korku filmi. Ama yine de 'çok az bilinen' (*obscure*) korku filmlerinin meraklıları için koleksiyon değeri var. Avusturya'da çekilen bu düşük bütçeli Amerikan-Yugoslav ortak yapımının yapımcısı, yönetmeni ve de senaristi, 1940'lardan 1990'lara uzanan bir kavga figüranı/koordinatörü (*stuntsman*) kariyeri olan George Robotham. Esas kız rolünde ise James Bond serisinden *You Only Live Twice*'da (1967) ve Hitchcok'un *Topaz* (1969) filminde yardımcı rollerde oynamış, Alman asıllı Karin Dor var. Dor, bir zamanların ünlü Alman yönetmeni Harald Reinl'le bir ara evliymiş ama sonra boşanmış ve Robotham ile evlenmiş. Bu film mi bu ilişkinin ürünü, bu ilişki mi bu filmin ürünü bilemiyoruz. Konusu mu? Dağların yamaçlarında, bir göl kıyısındaki bir kasabada işlenmeye başlanan gizemli cinayetler, yıllar evvel gemisiyle birlikte gölün dibini boylamış bir kaptanın hortladığının işareti gibi görünmektedir. Filmde bir adet kanlı bir sahne, bir sahnede de çok kısa süreliğine belden aşağı çıplaklık var. Bu arada vcd'nin kapağındaki illüstrasyonun, ülkemizde *Şeytanî Gözler* adıyla oynamış olan *Dark Eyes* (1981) adlı filmin Türkiye'deki posterinden alınma olduğunu kaydedelim.

Kamuoyundan gizli yürütülen bir deneyle, uzaydan dünyamıza gelen bir DNA yapısıyla insan DNA'sı birleştirilmiş ve ortaya yeni bir tür çıkmıştır.

(*) Bu sayıda tanıttığımız vcd'lerin tamamı Türkçe dublajlıdır.

ŞİRİNLER

Geneviève Appleton
çeviri: Orhun Yakın

Ben Kanada'da film ve televizyon piyasasında yönetmen ve yapımcı olarak çalışmakta olan 31 yaşında bir kadınım. Ama ne zaman bir Şirinler'i seyretsem tıpkı Harikalar Diyarında'ki Alice gibi fiziksel olarak küçülüp hayal gücümü ikiye katlayarak yedi yaşıma beyaz şapkaları ve botları ile ortalıkta dolaşan küçük mavi adamların büyüsüne kendimi bütünüyle kaptırdığım o günlere geri dönüyorum. Annemin Hollanda'dan alıp getirdiği Şirinler'in o yüksek dozda helyum etkisinde kalmış sesleri ile A yüzünü felemenkçe diğer yüzünü ise Yidiş dilinde söyledikleri 45'liği dinlerken oturma odamızın halısı üzerinde kendimden geçmiş hâlde kahkahalar attığımı anımsıyorum.

Acaba televizyon ekranındaki mavi, mantarlar içre meskûn dostlarım paralel bir dünyada yaşayan varlıkları düşlemiş kolektif bir insan zihni tarafından mı yaratılmışlardı?

Bir kaç dakika daha geçtiğinde, bu sefer zihnim tekrar yetişkin bedenime geri dönüyor ve Şirinler toplumunda neden sadece, o da kötü büyücü Gargamel tarafından Şirinler'i yok etsin diye yaratılmış, tek bir kadın bulunduğunu düşünüyorum. İsimsiz bu dişi Şirin, uzun sarı saçları davetkâr gözleri ile oldukça seksî bir yaratık tablosu çizerken etrafta dolaşan küçük oğlan çocuklarında en ufak bir cinsellik belirtisine dahi rastlanmıyor (Şirinlerin hiç biri bir başka şirinle yatağını paylaşmıyor, evli olmadıkları belli, zamanında bir leyleğin getirmiş olduğu küçük bir bebek şirin dışında civarda herhangi bir çocuk da gözükmüyor). Peki neden bu toplumun başında yönetici olarak yalnızca yaşlı bir Şirin Baba bulunuyor? Büyükanneler, kızkardeşler ve Şirinler ülkesinin kızları neredeler? Tüm bu ayrıntılar annesiyle yalnız yaşayan bir genç kız olan beni neden acaba hiç ama hiç rahatsız etmemişti o zamanlar? Şirinler'in hikâyesini kolayca kabul etmemi sağlayan neden Havva, Tanrı Baba ve Şeytan hikâyesi ile olan tanışıklığım ve dahi bu hikâyenin yaşamakta olduğum ataerkil topluma sirayet etmiş olması mıydı yoksa?

Zihnim henüz 17 yaşımdayken neredeyse yaşamımı yitirmeme yol açan astım krizime gidiyor. Şuurumun açık olmadığı anlarda beni hayata geri döndürmeye çalışan bunun için de bedenimin üzerinde oradan oraya koşturarak her milimetresini iyileştirmeye çalışan küçük doktorlar hayal etmiştim. Acaba televizyon ekranındaki mavi, mantarlar içre meskûn dostlarım paralel bir dünyada yaşayan varlıkları düşlemiş kolektif bir insan zihni tarafından mı yaratılmışlardı: tıpkı Keltlerin *sidhe*'si, Güney Afrika'nın karınca tepelerinde yaşayan periler ya da Svartalfheim'in Norse cüceleri gibi... Öyle bir ortak düş ki bir çok insan tarafından uyuşturucu etkisi olan mantarlar ya da başka maddelerin etkisinde oldukları zaman görülmüştür. Terrence McKenna *True Hallucinations* (Gerçek Sanrılar, Harper, San Francisco, 1983) kitabında şöyle der: "gerçekten de herşeyin görülebilir bir dilden yapıldığı bir paralel zihinsel dünyanın varlığından söz edilebilir. Hemen yanıbaşımızda kapıkomşumuz olan bir dünya. O dünyanın sâkinleri elfler [cinler] sarkı söyleyerek varolurlar [*sing themselves into existence*] ve kendileriyle karşılaşan yüzleşen kişileri de aynısını yapmaya davet ederler." (s.73)

Acaba tüm bunlardan biri 1958'de Belçika'da dünya çapında bir pazarlama olayına dönüşecek olan kahramanları yaratırken Peyo'nun bilinçaltında yer almış mıydı? Merak ediyorum da, sadece merak...

Şirinler hakkında daha fazla bilgi için: http://www.smurf.com

bazıları fragman sever

Cenk Kıral

Siz de benim gibi bazı filmlerin fragmanlarının kendilerinden daha iyi olduğuna rastladınız mı? Ne de olsa filmlerin en çarpıcı yönlerini, en iyi müziklerini ufak bir MTV klibi gibi sunarlar gözlerimizin önüne. Hele son yıllarda global pazarlamanın da yaygınlaşmasıyla, fragman hazırlama artık kaçınılmaz bir araç haline geldi film dünyasında. İşte bu prensipten hareketle, Amerikan Wild East Productions şirketi, alemin en baba spagetti westernlerinin fragmanlarını bir araya topladığı DVD'yi piyasaya sürdü ve bu DVD anında yok satmaya başladı.

Aslında herşey Tim Ferrante isimli Amerikalının uzun yıllara yayılan tutkusuyla başladı. O zamanlar, şimdilerde çok iyi bilinen *Western All'Italiana* isimli fanzini çıkarmakta olan Ferrante, topladığı fragmanları bir VHS kasetinde toplayıp satmak istedi. Diğer bir fanatik Eric Mache ise o kasetin kapağını tasarlarken bu koleksiyonla karşılaştı. Bu sırada, bir başka fragman meraklısı Ally Lamaj isimli adam da kendi koleksiyonunu oluşturuyordu. Eric ile Ally bu meraklarını gidermek için yıllar boyu Venezuela yapımı kasetler topladılar, çünkü o yıllarda Venezuela'da çıkan tüm kasetlerde filmin yanısıra fragmanı da geliyordu. Ally, ayrıca bir sürü yerden 8 ve 16mm'lik fragman filmleri topluyordu. Ally ile Eric yıllar sonra Wild East Productions şirketini kurarken akıllarına parlak bir fikir geldi. Şirketin başlangıç yapımı olarak, bu topladıklarını bir DVD hâline getirmek istediler. Sonunda ortaya *A Fistful of Trailers* DVD'si çıkar. Meraklıları tarafından anında kapışılan DVD, Amerikan girişimciliğinin tipik bir örneği şeklinde karşımıza çıkar. Kendilerinin belirttiklerine göre, telif hakları açısından çok sıkı kuralları olan ABD'de bile fragmanlar "gri piyasa" ürünü gibi görüldüklerinden, temelde işleyen hiçbir yasa fragmanlara işlemezmiş. Onlar da bu açıktan faydalanıp şimdiye kadar hiç yapılmayan bir işi yapmışlar. Her sıkı spagetti western fanatiği gibi, ben de bu fırsatı kaçırmadım ve DVD'yi çıkar çıkmaz aldım.

A Fistful of Trailers, spagetti western aleminin en baba 36 filminin fragmanlarını, dijital olarak yeniden masterlanmış

hâlleriyle sunuyor. Bu fragmanlar arasında, Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Franco Nero, Terence Hill gibi aktörlerin en baba filmlerinin fragmanları var. Sergio Leone'den Sergio Corbucci'ye, Frank Kramer'in Sartana serisinden Sabata filmlerine kadar tüm akla gelen önemli filmlerin fragmanları, en ihtişamlı müzikler eşliğinde bir şölen gibi geçiyor gözlerimizin önünden. DVD teknolojisinin nimetleri sayesinde, diski koyduktan sonra önümüze çıkan menü sayesinde istediğimiz fragmana hemen ulaşabiliyoruz. Dijital alemin nimetleriyle "remaster" edilen fragmanların görüntü kalitesi de gayet iyi. Çoğu 60'lı yılların filmleri olduğundan, fragmanlarında pek fazla atraksiyon yok, ama yine de tarihî önemi itibarıyla, her kolleksiyoncunun raflarında olması gereken bir yapıt. DVD'yi Wild East şirketinin web sitesinden ısmarlamak mümkün (www.wildeast.net). DVD'nin kapağında Volume 1 yazması bize "pek yakında" bu serinin devamının geleceğini de müjdeliyor.

Siz de benim gibi bazı filmlerin fragmanlarının kendilerinden daha iyi olduğuna rastladınız mı?

JENNIFER LOVE HEWITT SARAH MICHELLE GELLAR
I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER
Directed by: JIM GILLESPIE
DZENFILM
Distrubition in Turkey
mandalay
ENTERTAINMENT